

# FILMCRITICA



Victor Mature e Susan Hayward ne "I gladiatori", technicolor  
in CinemaScope della 20th Century Fox

Numero 42-43



Lire 200

BRUNO - CUSSINI - DELLA VOLPE - DI LAURA - FERRARA  
GIANI - GUERRINI - MARINUCCI - TURRONI - KOVAL





LA PARAMOUNT PRESENTA

# SABRINA

scritto e diretto da

**BILLY WILDER**

*tratto dalla commedia di*

**Samuel Taylor**

con

HUMPHREY BOGART

AUDREY HEPBURN

WILLIAM HOLDEN





## Sommario

|                                      |                          |     |
|--------------------------------------|--------------------------|-----|
| La cultura paternalistica            | e. b.                    | 187 |
| Taccuino                             | Galvano della Volpe      | 189 |
| Il cinema e la « parola » di Moravia | Giuseppe Turrone         | 192 |
| « L'Atalante » di Jean Vigo          | Giuseppe Ferrara         | 196 |
| Destino del gentleman                | Renato Giani             | 203 |
| <i>Note e corsivi</i>                |                          |     |
| ...e delle parche il taglio          | Vinicio Marinucci        | 207 |
| La misura nel realismo               | C. L.                    | 210 |
| Anche i divi tramontano              | Luciano Cussini          | 213 |
| West a Roma                          | C. Courier de Méré       | 218 |
| <i>Lettera da Londra</i>             |                          |     |
| Italiani e inglesi                   | Francis Koval            | 222 |
| I libri del mese                     | (a cura della redazione) | 224 |
| <i>Schede critiche</i>               |                          |     |
| Viaggio in Italia                    | Edoardo Bruno            | 225 |
| Operazione Apfelkern                 | Giuseppe Ferrara         | 226 |
| Il grande caldo                      | Tito Guerrini            | 228 |
| Mambo                                | Tito Guerrini            | 229 |
| Prima di sera                        | Alfredo Di Laura         | 229 |



IN COPERTINA: Victor Mature nel grande film technicolor in CinemaScope « I gladiatori » della 20.th Century Fox

---

Direttore responsabile, *Edoardo Bruno* - Direzione, Amministrazione, Pubblicità: Viale Saffi, n. 20, tel. 587-119, Roma - Redazione milanese, Giancarlo Fusco e Rudi Berger, Viale Abruzzi 15 - Redazione torinese: Luigi Carluccio, Galleria La Bussola - Redazione napoletana, Luigi Amirante, S. Caterina da Siena 78 - Redazione parigina, Enrico Fulchignoni, 19, avenue Kleber, Paris - Corrispondente da Barcellona, Angel Zuñiga, Calle Angelos, 8 - Corrispondente da Londra, Frank Bamping, 19 Prencess Mary House, Vincent Street - Corrispondente da New York, Enzo Mastrolilli, 29 Broadway, New York 6 - Tipografia del Babuino, Via del Babuino, 22, Roma - *Abbonamento annuo*: per l'Italia L. 2.000, per l'Estero L. 4.000 - Versamenti su c/c postale n. 1/33033 - Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti - Filmcritica è iscritta al n. 1830 del Registro Stampa in data 18-10-1950 - Distribuzione Nazionale Saise - La Rivista è in vendita a *Parigi*: Librairie de la Fontaine, Librairie de la Hune, Librairie de la Sorbonne; a *New York*: Gotham Book mart; a *Chicago*: University of Chicago Bookstore; a *Hollywood*: Universal New Company; a *Bruxelles*: Librairie de l'Enseignement; a *Helsinki*: Akateeminen Kirjakauppa; a *Londra*: International Bookshop

---

*Tutti i diritti d'autore sono riservati ed è fatto  
divieto di riprodurre articoli senza citare la fonte*

---



## La cultura paternalistica

*Sull'ultimo numero di Cinema nuovo appare un articolo che è la liquidazione ufficiale di quella revisione critica che tanto clamore aveva destato tra i giovanotti in provincia, quasi da costituire una premessa assai valida a quel fenomeno tipico dei periodi di scarsa vitalità, che va sotto il nome di provincialismo italiano. A dire il vero di questo argomento non ci eravamo mai occupati nè in questa sede nè altrove perchè non ci interessava. E non ci interessa tutt'ora sapere perchè alla sua liquidazione si è giunti, visto che su questa rendita, in fondo, Aristarco campava piuttosto bene, accontentandosi di vivere ai margini della cultura, su un terreno sul quale, tranne pochi nessuno seriamente lo poteva seguire. La liquidazione di questa revisione critica prende le mosse da una inchiesta sull'argomento condotta dalla giovanile rivista « Critica liberale », che nelle risposte di alcuni esponenti della critica militante, non è riuscita a trovare che reazioni negative. Così Barbaro, che sull'argomento altre volte e con maggior impegno aveva espresso la sua opinione sfavorevole e scettica, così Castello e di Giammatteo, che invece, agli inizi, erano partiti da posizioni di « benevola attesa » nei confronti di quella strana questione.*

*Ma è a proposito di quanto scrivono queste due persone, che Aristarco rivela la costruzione paradossale della sua posizione critica. Diciamo subito che questa sua posizione critica, tanto per sgombrare il terreno dagli equivoci, è una posizione solo personalistica, un modo di vedere le cose sotto un paternalismo di vieta maniera, un residuo delle mentalità delle vecchie clientele, tipico fenomeno, ancor più del gallismo, di un malcostume nostrano. La cultura per Aristarco, è solo una specie di salotto familiare, dove ci si incontra per approvarci a vicenda; e dove non è possibile dissentire, esprimere perplessità, che subito si diventa « nemici personali » e la polemica diviene recriminazione e lamento. Scrive infatti Aristarco nell'articolo ricordato: « Tra i vari interventi pubblicati mi ha particolarmente colpito e addolorato, la lettera di Fernaldo di Giammatteo. Il Di Giammatteo, che, fu amico affettuoso... » e più avanti: « Sarebbe facile, per fare un esempio, rispondere a un altro che a suo tempo e a suo modo mi fu amico; il Castello ».*

*Ridotta la polemica ad un semplice recriminare sulle « scarse » fedeltà degli amici, il discorso del nostro si fa lamentoso ed inutile.*

*Povero Aristarco, ridotto per il suo carattere scontroso di bimbo invecchiato a perdere uno per uno tutti i suoi amici, per ritrovarsi, forse, solo, con la soddisfazione di « molti nemici molto onore »; un bel paradosso per*



chi (sempre nell'articolo citato) scrive: « Il mio antifascismo non può richiamarsi soltanto a motivi di gusto ma soprattutto a profonde ragioni di ordine morale ».

La revisione critica dunque gli crolla anche tra quelli dai quali fu accolta, se non altro come spunto polemico. Gli crolla senza che lui se ne accorga neppure, anzi è lui stesso che, come si è detto all'inizio, gli dà il colpo di grazia.

La revisione — sembra dire Aristarco — non è altro insomma che maturazione. I giovani si son fatti grandi e se ieri eccitati dalla scoperta degli elementi formali del film si abbandonavano a slogan come « cinema cinematografico » oggi, più seriamente, pensano al cinema come aspetto della cultura e lo inquadrano in una prospettiva più generale e più ampia. Ma tutto ciò è una scoperta puerile che non tiene neppure conto degli insegnamenti del moderno rinnovamento culturale che partendo dalle involuzioni del pensiero idealistico sembra insoddisfatto dalle stesse conclusioni del marxismo volgare.

Oggi Aristarco ritiene che l'esigenza della revisione non fosse che un'esigenza « per portare la critica cinematografica al livello di quella letteraria e superare quel complesso di inferiorità che è ancora in molti di noi ». Un fenomeno di maturazione per lui, una cosa normale, ieri entusiasta formalista, oggi più pensoso dei problemi che la urgenza della società stessa gli pone. Buon per Aristarco che la direzione nella quale si muove sia una direzione più seria di quelle di ieri, sia una direzione più aderente alla storia contemporanea.

e. b.



# TACCUINO

di

GALVANO DELLA VOLPE

*Per desiderio dell'Autore pubblichiamo, sotto, il primo paragrafo corretto del secondo saggio contenuto nel volume di nostra edizione testé uscito: Il verosimile filmico e altri scritti di estetica di Galvano della Volpe. La correzione apportata concerne un verso shakespeariano che nel volume è citato approssimativamente, senza verifica sul testo (esatto) di Eliot e sull'originale di Shakespeare.*

## I narcisi di Shakespeare

Una osservazione critica di T. S. Eliot ci richiama almeno indirettamente all'istanza classicista e razionalista come istanza ancor suggestiva e piena di *vis* problematica. « E' la parola — egli dice nel saggio su Swinburne poeta — che fa trasalire Swinburne, non l'oggetto. Quando scomponete un verso suo, voi trovate spesso che l'oggetto non c'è: c'è solo la « parola » con le « vaghe » associazioni di « suoni » e di « idee generali » ch'essa suggerisce. Paragonate i « Bucaneve che implorano perdono e si distruggono di paura » con « I narcisi che vengono prima che la rondine si arrischi ». (Racconto d'inverno a. IV, sc. 3). « I bucaneeve di Swinburne scompaiono, i Narcisi di Shakespeare restano » (*The sacred Wood*, trad. Anceschi corretta e cors. nostro).

E dopo altri esempi del genere conclude che « il linguaggio (poetico) in buono stato di salute presenta l'oggetto, è così vicino all'oggetto che le due cose si indentificano » e che insomma « la lingua che più importa per noi è quella che si sforza di assimilare e esprimere nuovi oggetti, nuovi gruppi di oggetti, nuovi sentimenti ». Apriamo ora l'*Art poetique* di Boileau, nel moderno codificatore dell'Estetica classicistico-razionalistica: vi leggiamo che « Une merveille *absurde* (i « bucaneeve ») est pour moi *sans appas* » e che « L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas »: ossia che una meraviglia assurda è senza bellezza e che lo spirito non è punto commosso da ciò che non crede. Il che sottointende le ben note massime fondamentali del *realismo classico*, formulate da B. nell'*Épître à Seignelay* come segue: « Rien n'est beau que le vrai. La nature est vraie et d'abord on le sent. Le faux est toujours fade »: soltanto il vero è bello; la natura è vera, e prima di tutto lo si sente; il falso è sempre insipido. E ripensiamo ai « bucaneeve » impoetici (perchè falsi, assurdi) di Swinburne e ai « narcisi » veri e quindi poetici di Shakespeare. E gli esempi potrebbero variare all'infinito. Dunque, la parola poetica è anch'essa parola-oggetto e quindi



parola-concetto nel senso che si tratta di un concetto specifico in quanto empirico: e insomma *l'intelletto*, con le sue *distinzioni*, è a casa sua nel mondo poetico come nel mondo prossimo di tutti i giorni: come altrimenti ci commoverebbero poeticamente i narcisi shakespeariani a preferenza dei bucaneeve swinburniani? Ammissioni, certo, da far rabbrivire i sostenitori dell'Estetica «moderna» cioè romantica decadente (con la sua teoria di raptus estetico ecc. ch'esamineremo più avanti). Ancora: con l'istanza della «verità» o della «verosimiglianza» (o aristotelica «possibilità»), e con quella conseguente dell'«imitazione della natura» e quindi della «chiarezza» e «precisione» (o «buonsenso» oraziano), è l'istanza della «tecnica» filologica come elemento intrinseco e permanente dell'opera di arte o opera bella, è questa un'altra istanza suggestiva e particolarmente irrefutabile dell'Estetica razionalistica, come mostrano le pur elementari considerazioni di Boileau sulla portata *artistica* del vocabolario *storico* omerico o pindarico; secondo le quali considerazioni (che Saint-Beuve sottovalutava a torto) è ben chiaro che, non designando la parola «asino», ad esempio, niente di ignobile in una società primitiva come quella da cui nacque l'*Iliade*, ne deriva che il greco che paragonava Aiace a un asino non ne era affetto nella stessa maniera di un cortigiano francese del tempo di Luigi XIV e così via, come ricorda il Lanson; e lo stesso vale, si sa, per il «porcaro Eumeo» ecc. Si confronti ora questa istanza di Boileau con l'istanza romantica e idealistica crociana del carattere meramente pratico e extra-artistico («allotrio») e della funzione puramente preparatoria e provvisoria di ogni filologia e tecnica nell'apprezzamento di gusto: e si vedrà già chi si trovi maggior rispetto delle condizioni dell'opera d'arte. Ma d'altra parte, l'istanza estetica razionalistica cessa a un certo punto di essere suggestiva e feconda: e precisamente non (come si crede) nei suoi corollari più ovvi, e oso dire più meritori, circa il carattere istruttivo, morale e educativo, dell'opera d'arte e quindi circa l'utilità sociale di questa ecc.; ma bensì in quanto essa tocca presto il suo limite naturale, che consiste nell'esser interessata veramente solo all'aspetto *razionale* dell'opera d'arte e nel dare *il resto* di questa per spiegato o come pacifico in conseguenza (nel che accade naturalmente che anche lo stesso aspetto probabilmente resta a mezz'aria e semi-insoluto). Questa *dimidiata problematicità* è il difetto reale dell'istanza razionalistica (così come in senso inverso, un *dimidiata problematicità* è il difetto reale della istanza kantiana avversaria); onde, nella fattispecie, quell'«èmu», quel «commosso», o insomma la commozione, il *sentimento*, resta *troppo pacificamente* connesso col «croit», con la credenza o convinzione razionale, *così diversa*, in quanto sinonimo di obiettività, dal sentimento o soggettività o immediatezza (si abbia presente il *piacere visivo* dei «narcisi» di cui sopra); con il risultato finale di una scarsa comprensione dell'opera artistica che è soltanto *constatata* come un *assieme* di *ragione* e di *sentimento* (e in questa constatazione c'è anche il relativo merito, non soltanto storico, di tale istanza). Il difetto di cui sopra non è meno visibile naturalmente nei ripetitori odierni di Boileau: in Alain, ad esempio, che, mettendosi dal punto di vista di Michelangelo, cioè dell'artista, afferma quanto segue:



« Michelangelo era credente, aveva paura dell'inferno... Ma non sono affatto questi sentimenti che l'hanno elevato alla bellezza: egli lo disegnava questo inferno, forte, vivente e *vero*, per dir tutto in una parola. Era la follia (cioè la superstizione) che pagava, ma era la *saggezza* che scolpiva ». Dove ci si dice, dunque, che i *sentimenti* dell'artista sarebbero soltanto la occasionale « follia », l'accidentale tenebra, che la chiarezza della ragione o *saggesse* vince e dissipa — nell'opera « estetica »! Lo stesso Alain trova che un « cavallo alato », non essendo « possibile », e però non essendo « vero », non può esser « veramente bello »: e così dicendo non si accorge che un cavallo alato non è certo meno bello e quindi meno possibile dell'inferno michelangiolesco, se è un ippogrifo ariostesco e così via. Donde si comincia a vedere che il *problema* del carattere razionale dell'opera d'arte, come di quello estetico o fantastico, non si può porre in astratto e in generale e ricorrendo *dopo* la formulazione dei « principii » agli oggetti o fenomeni artistici come « esemplificazioni » di quelli; ma che questo problema, come ogni altro del genere (e di ogni genere), *non si può porre* in modo corretto che in rapporto e in funzione di un oggetto particolare problematico, appunto, o da spiegare come artistico (nella fattispecie): e che insomma senza la contemporanea presenza dell'*oggetto problematizzato* non c'è *problema*, ma pseudo-problema e quindi non c'è *soluzione* ossia *unificazione* del maggior numero possibile di casi particolari (si è visto come resti fuori dalla astratta « spiegazione » estetica razionalistica di Alain l'ippogrifo ariostesco ad esempio: e Alain stesso svaluta la « Vittoria alata » ecc.). Tuttavia, prima di lasciarci Alain alle spalle insieme a Boileau, è doveroso ricordare la seguente illuminante messa-a-punto razionalistica, ripetuta da Alain, della parola-oggetto (nel senso di cui sopra) a proposito della funzione dominante della parola nel teatro in confronto con l'« arte muta » del film. « Le parole sono ivi delle *cause* — dice Alain — e senza rimedio. Niente può fare che ciò ch'è stato detto non sia stato detto: "tu sarai re". La talpa cammina, come dice Amleto: prodigiosa immagine. E *Otello* è scavato da talpe, che sono parole » (*Préliminaires à l'Esthétique*, 1939, pp. 17, 21, 61 ecc.).

GALVANO DELLA VOLPE



# Il cinema e la “ parola „ di Moravia

di

GIUSEPPE TURRONI

A vent'anni Moravia conosceva della parola il rovescio più infido e smagato. Il ragazzo è un narratore nato, muore dalla voglia di raccontare; però sull'altra faccia della parola, con una certa quale ipocrisia d'artista, moralizzava la fantasia vera dei suoi inappagati contatti col reale. Ne derivava una scaltra ed atterrita rappresentazione, allo stesso modo che un altro ben più tragico ragazzo, Radiguet, sapeva rendere l'angoscia dell'inevitabile bruttura cui l'uomo è naturalmente condotto. Moravia non può fare a meno dei significati triti, vieti promiscui della parola; ma li purifica dopo averli presi a caso — sembra — da un comune armamentario narrativo. Non è pure questione di « occhi »: i suoi personaggi hanno sguardo diverso dalle creature dei film che passano, denicotinizzate di sè e del proprio sangue, attraverso la dinamica di una vita magari a essi sostanzialmente estranea. Il « verbo » di Moravia identifica il personaggio all'atmosfera da lui stesso smagliata con impudica sfrondatezza. Per uno di vent'anni, *Gli indifferenti* può essere l'inizio di una morte, — il colmo della mostruosità — il mediato traguardo di una cifra, oppure una nuova igiene, assai pericolosa perchè tentata in pari misura dal verismo e — se la generosa insoddisfazione dell'età lo raffrena, — dal puro compiacimento erotico.

Entrava nei torbidi sogni dei suoi anni proprio con la impietosa verità con cui forse i suoi coetanei si liberavano dei sogni, sognando crudamente l'insoddisfazione dell'amarezza (cronaca nera, casi del giorno). Seguiva dunque il processo inverso del finto individuo, dell'ottuso per forza, accettando ciò che esso mostrava di rifiutare, anzi, ciò che esso copriva dopo avere animalescamente carpito. A costui restava l'acre gioia del possesso, la prolissa rapsodia di un io materiale; allo scrittore il gusto amaro e assillante di un processo, per gli altri, così facile, così difeso. In parole povere: l'esperienza di Luca, alla fine de *La disubbidienza*, è più un « film » creato da un povero ragazzo macerato nei sensi che un fatto accaduto davanti a occhi veri e astuti, tra le pareti indifferenti di una stanza. Ma il ritmo della « rappresentazione » era quello della realtà: descritto con l'angoscioso tono orizzontale di chi ripensa ai casi della sua giornata per trovarvi giustificazioni umane, sociali, formali addirittura.

I sogni di Radiguet scoppiavano come bolle di sapone alonando la vagheggiata fisicità di una parola troppo vergine per non implicare nel proprio ambito la denuncia sia pure indiretta a una società ipocrita e malata. Moravia, non si alzava neppure tanto da permettersi puntate liriche: il



suo fantasma poetico mirava ad avvolgere l'oggettività senza ritegni di una società incancrenita. Ma la parola restava incorrotta. La salute del racconto avallava la presenza di totali disgusti. Nel romanzo del 1929 il contorto intrico narrativo esprimeva l'inquieta e torbida fantasia dell'adolescente il quale « filma » una realtà non sua, che pure potrebbe appartenergli; e se ciò non avviene l'originaria colpa è della società che non trova la sua essenza, il suo « stile » vero e partecipe. L'espressione era calma, assorta, degustata in un piacere interiore, centellinata senza spreco di energia o fantasia svagata, puntigliosamente. Il romanzo pareva la falsa confessione di un sadico maturo anziché i tentativi di verace seduzione di un ragazzo per il quale ogni incontro con la vita vorrebbe essere, anche se impudente e agraziato, entusiasta, allarmato e deludente ma non estenuato. La nauseata teatralità degli scontri psicologici proveniva da un formulario espressivo alquanto dimesso. Ancora: l'impegno critico diretto si cristallizzava appena, per esprimerci in termini cinematografici, nelle « dissolvenze », negli attacchi delle scene. Allora entrava la stupefatta e impotente amarezza del personaggio che, uscito dal letargo del furore animale, prendeva gradualmente coscienza di sé e della propria miseria; ma non prima, non dopo l'irreparabile constatazione della sua insufficienza (il « prima », in Moravia, è la presa di possesso mai realistica, dell'atmosfera, del clima, dell'entità fisica degli uomini; il « dopo » è lo stato torpido che precede il risveglio da un sogno veristicamente concepito). Ciò che accadrà sembra risibile in confronto all'angosciato disgusto dell'attimo presente analizzato e come passato al rallentatore di sensazioni, scoperte e prive di aperture morali, di limpidi contatti, di franche proposte non combattute all'insegna di sempre interessati doppi sensi (moralì, s'intende).

La « solarità » di Moravia è tutta nella concreta e quotidiana finzione dei personaggi, che è poi la forma più cronica e acuta — maligna o indifesa — di « sincerità » sociale. La madre di Agostino, splendente nelle carni solide e abbronzate d'un'età nel pieno fiorire, colpisce la nostra fantasia di lettori in misura tanto immediata da farci tosto ricorrere — quasi una reazione alla materialità delle sensazioni ricevute — all'analogia di modelli pittorici che pure vorremmo realistici, mi spiego?, « che si capiscano ». Quindi, doppia fisicità: dell'immagine, e della idea da noi serbata. Ricordo un disegno di Guttuso, che in un'edizione di *Agostino* illustrava la scena del patino tra la madre l'amante e il ragazzo, esasperando il mondo moraviano per paradosso, per tensione intellettualistica; il segno ancora risentiva della deformazione post-cubista del pittore, le figure si spiaccicavano e aggrovigliavano squalide, senza luce; trattavasi di una « terza dimensione » programmatica che al più esprimeva il potenziale clima interiore dello scrittore. Preferire dunque una « fotografia »?: trattandosi di illustrazione — intendiamoci, stimolante, non pedissequa — la scommessa non è davvero infondata.

Con questo esempio si vuol dire che a un ricreatore dell'opera di Moravia, sia egli pittore o uomo di cinema, il compito non è affatto facilitato, come potrebbe sembrare, dalla semplice, nuda, impudica espressività di questa prosa lenta e sensuale (e insieme « critica »); la quale aiuterà appena a



rendere figurativamente (la corposità di cui sopra) il proprio significato permettendo di sceverarne, in una sorta, o di acrimonia espressionista, o di banale oleografia, le zone di più accesa e « mediterranea » discorsività. Insomma, e in un certo senso: Moravia viene moralizzato per il solo fatto che si intende interpretarlo. Tale interpretazione può andare dal fallito impegno moralistico di Zampa (Adriana che ha crisi di coscienza!), da quello « fogazzariano » di Soldati (l'acerba e troppo sconvolta romanticizzazione dei « sogni del pigro »), persino a intenti surrealistici del resto avvalorati da molti racconti dello scrittore (*L'Epidemia*) che gelarono il sagace fluire di una prosa classica nel senso salubre e genuino. (Gli unici romanzi dello scrittore che si prestino ad una trasposizione filmica paiono *Il conformista* e *Le ambizioni sbagliate*, proprio per quel fitto garbuglio di situazioni grottesche talvolta fini a se stesse; in virtù del calibratissimo ritmo a esse consoni i personaggi acquisterebbero forse quella terza dimensione moralmente sconfitta che dall'interno sarebbe ardua fatica imporre loro). Il fondo « fumettistico » di tale mondo sembra facilmente imparentato ai fotogrammi dello schermo. Non impossibile infatti, a un bravo operatore, rendere certe atmosfere vischiose e soffocanti, certi toni di pomeriggi estivi (il film di Soldati ne offre più d'un esempio), certi autunnali, sudaticci, viscidii umidori; e con ciò non saremmo ancora nella seconda buona metà dei risultati. Il ritmo interno di Moravia è analitico, impaniato su una scrittura tersa ma implicante un continuo processo alla struttura soggettiva e oggettiva dell'individuo. Che ne sarebbe di un *Agostino* tradotto in immagini? E la *Disubbidienza* non si trasformerebbe volentieri in un *Domani è troppo tardi*? Quella la spiaggia, quello l'ottuso grigiore di pomeriggi patiti da un occhio adolescente avvezzo ad altre « rappresentazioni »; ma l'interno della scrittura risulterebbe tradito (sia da distorsioni intellettualistiche, sia da scarnificate fumettizzazioni, sia da velleità « storichistiche » tutte esteriori e violente) oppure eluso, scavalcato a piè pari. Zampa ha sbagliato *La Romana*? Ma poteva fare di più un uomo di cultura non altissima solo nobilitata da un onesto mestiere? Visconti ci avrebbe dato la morbosità di un clima, non l'intaccabile « solarità » di Adriana; Antonioni, l'algida sagacia di una interiore dinamica; De Santis senza dubbio un buon Sonzogno, una madre popolarmente d'avida pena.

La nostra nota ha carattere « tecnico ». Tenta di puntualizzare l'insoddisfazione dell'uomo di cultura di fronte ai risultati cui pervengono una illustrazione, una lettura, una rappresentazione delle opere di Moravia. Dicevamo più su, che l'intelligenza del lettore rende plastica l'immagine moraviana. Ebbene, questa corposità contrasta con l'« idea » ch'egli si costruisce della « trama », dello svolgimento del canovaccio; tanto corposa la plasticità del primo schema, quanto sfuggente e irripetibile, perchè estremamente immediata, casuale o grottesca (un caso limite: gli « incontri » di Marcello ne *Il Conformista*) l'idea del secondo. E dove mettiamo gli sforzi di questi personaggi per somigliare a una immagine, tanto più vagheggiata perchè interamente fisica, delle « rappresentazioni » altrui? Prendiamo Agostino, il più inerme tra le creature moraviane (non avendo a difendersi o ferire neppure l'arma del sesso). Stralciamo a caso dal libro: « Tuttavia sentiva col dolore



che non era neppure simile ai ragazzi della banda. Troppa delicatezza restava in lui; se fosse stato simile, pensava talvolta, non avrebbe sofferto tanto delle loro rudezze, delle loro sguaiataggini e delle loro ottusità. Così si trovava ad avere perduto la primitiva condizione senza per questo essere riuscito ad acquistarne un'altra». Adriana è uscita almeno da questo doloroso stadio asociale; la lotta avviene all'esterno. Il destino del personaggio si innalza, controbilanciandola, quanto la realistica impietosità della parola moraviana. Se Agostino pensa: «la donna», la realtà gli insegnerà a fare i conti con lo «schema» che ha nome donna. Se Marcello pensa: «essere come gli altri, vestire di grigio, parere normale ecc.» la realtà gli mostrerà quale groviglio di mostruosa anormalità, di apatica idiozia, di sconcertante libidine si celi nell'animo del prossimo (specchio del personaggio che patisce ma consciamente non vede né criticamente giudica se stesso). Per ciò ecco Adriana innamorarsi di Mino perchè costui non somiglia agli uomini da lei sinora frequentati; ecco nel film fumettizzarsi il breve paradosso: Mino svanito, complicato fuori, e dentro un manichino senza sangue. Ecco il turbamento segretissimo dei personaggi trasformarsi in previsto scambio del sesso — e sarebbe già molto. Eppure i conti tornano. Scorgiamo facilmente, leggendo, la facile frustrazione della grande arte. Lo struggente bisogno delle apparenze inchioda nel cinema l'appiglio del fumetto. Si contraggono le espansioni carnali, una leva con cui Moravia solleva le aperture di consapevolezze sociali. Un «bell'Antonio» concepito in questa chiave era impossibile a Brancati. La critica di costui fu più diretta ma anche più esteriore di quella di Moravia. Il misero Antonio, tra tanti stupidissimi galli, diveniva anch'egli schema perchè totalmente avvilito e vinto dalle dimostrazioni altrui. Ma Brancati avrà, come è da augurarsi, molta fortuna sullo schermo. L'indiretta «reazione» al fascismo di Adriana non confondiamola col diretto patire di Antonio né con l'attivismo da automa di Marcello (perciò *Il Conformista* farebbe faville sullo schermo, magari diretto da Zampa). Il confronto del personaggio con la società è cosciente, in Moravia; solo che esso non esce dal piccolo guscio delle aspirazioni materiali; questa la disfida morale. Brancati è vasto, polemico, laddove Moravia, marginalmente profondo, finisce con l'espandersi latamente, sotterraneamente.

Leggete per conto vostro in *Agostino* la scena del lungo bacio tra la madre e il giovane adusto, osservata dal ragazzo dietro la porta, e dite se il cinema potrà mai restituircela (non facciamo questione di contenutistica fedeltà bensì di ritmo compositivo). In essa entra l'angoscia del ragazzo (ritmo interno del film) ed il comportamento delle due parti della rappresentazione. In quanti modi un film la narrerebbe? Uno è questo: sguardo soggettivo (carrello, ecc.) di Agostino, particolari del bacio (dieci almeno; inutile fare gli intelligenti dicendo che una ripresa in cinemascope rovinerebbe tutto); e non entreremmo nel vivo del dramma. Va bene che altri elementi della sequenza successiva — nel caso nostro, la visita alla «villa» — conterebbero, com'è necessario in una qualunque pur soltanto dignitosa trasposizione dalle pagine allo schermo, elementi di contrappunto chiarificatore, basterebbe infatti sottolineare la di-



# L' "Atalante", di Jean Vigo

di

GIUSEPPE FERRARA

« Une fraternité, un lait humain, qui fondent le meilleur Renoir e tout Chaplin et Vittorio de Sica, coulent dans ce film »

B. AMENGUAL

C'è una sequenza bellissima, ne *L'Atalante* di Vigo, tra le tante stupende che il film possiede, che sembra ingiustificatamente richiamare alla memoria un'altra, non meno bella, di *Miracolo a Milano*. E', s'intende, un contatto fortuito, tanto da quasi non essere un contatto, ma soltanto il ripetere d'un gesto che ricorre in entrambi i film: si pensi ai barboni di De Sica, che trovato un raggio di sole, battono i piedi aiutati da quella luce a fuggare il freddo, e si pensi, ne *L'Atalante*, a quella fila di disoccupati che compiono il medesimo gesto, mentre Juliette li guarda, scoraggiata e sola.

Analogia casuale, s'è detto, ma quanto basta per prendere lo spunto d'un nuovo discorso. Definire cioè l'atmosfera che Vigo è venuto creando ne *L'Atalante*, cominciando col raffrontarla con quella, viva e meravigliosa, di *Miracolo a Milano*. Un parallelo senza dubbio antistorico e voluto, ma forse utile e significativo per una più esatta comprensione del mondo di Vigo. Che si è accostato, non dimentichiamolo, a una realtà più umana e concreta di quella dell'«avanguardia», passando però attraverso di essa, imbevendosi della sua astrazione.

Ma che specie di astrazione?

Una specie diversa da quella che in pieno cinema realistico s'intrufola quasi di contrabbando, col *Miracolo* di De Sica, nella tradizione italiana. Un'evasione, questa, il gesto spregiudicato d'un artista, che ancora una volta rivela l'inutilità di certo schematismo critico. Perché la risposta di De Sica alla fiaba che Zavattini gli è venuto suggerendo, mostra una chiara aspirazione e evadere una formula, a colmare d'un significato più alto, e infinitamente più lirico, quella realtà penosa, anche se densa d'amore, che aveva determinato *Ladri di Biciclette*. La triade tanto discussa, che va da questo film a *Umberto D*, rappresenta forse i diversi stadi d'una ideologia, tanto più desichiana che zavattiniana, sull'amore. Sviluppo di una idea sulla quale non conviene qui soffermarci: basti l'affermazione che *Miracolo a Milano* rappresenta il trionfo dell'amore.

La fiaba, dunque, era necessaria, per questo trionfo: perché quando due persone si amano — ci dice De Sica — creano intorno a sé un'atmosfera.



ra di felicità assurda, superante ogni schema reale, sì che non è possibile comprenderla appieno se non calandoci — anche noi — in quel clima fiabesco. Si pensi a Lolotta che invece di sgridare Totò, attonito di fronte al bianco traboccare del latte, asseconda la fantasia del fanciullo, creando, con case e alberi in miniatura, un piccolo paesaggio intorno alle striscie del liquido versato, che cessa di essere latte, per divenire acqua, fiume, lago.

E' il primo trionfo dell'amore. E tanti altri ne seguiranno: il miracolo più bello che Totò possa fare per Edvige, sarà che baci la fanciulla, e che lei baci Totò. Poi il tripudio diverrà tanto grande ch'essi non potranno trattenersi dal salire su quelle pertiche, e far gioire i loro corpi spenzolanti nello spazio, e in questo modo assurdo e meraviglioso esprimere le felicità che sentono nella loro unione.

Ma il trionfo più grande dell'amore sarà innalzarsi tutti nel cielo, con l'aiuto d'una semplice scopa, per liberarsi definitivamente, nell'amore, dal malvolere di certi uomini.

A questa significazione, De Sica è giunto spregiudicatamente, superando in parte il cosiddetto neorealismo, ma non ripudiandolo, anzi lasciandolo ancora come essenza della propria espressione. Perchè l'aspirazione al fantastico, in *Miracolo a Milano*, è sovraneamente sostenuta da un fondo continuo di realtà; l'amore è come se operasse una catarsi di questa realtà, purificandola e idealizzandola, spezzandone i limiti logici e conquistando verità più alte. Ma la realtà rimane; e Mobbi è il personaggio che più specificatamente la rappresenta (se Totò imprigionato alza gli occhi al cielo, Mobbi tenderà la mano per rendersi conto se piove: per lui, dal cielo non può venire che pioggia).

*Miracolo a Milano* è dunque l'aspirazione al fantastico, e in certo modo all'astrazione, partendo da un punto realisticamente concreto, che coesisterà senza urto con quello ideale, in quanto ne costituisce la base e ne condiziona l'esistenza.

Una situazione che è esattamente l'inverso di quella formulata da Vigo ne *L'Atalante*: qui l'aspirazione al concreto si nutre d'astrazione, poggiando con prevalenza sull'idealizzare della forma, che tuttavia non rimane essenziale: ne consegue un patos tutto particolare, una realtà strana, entro la quale si respira un'aria assurda e a un tempo si toccano oggetti « veri », si compiono atti di vita automatica, si naviga davvero sul fiume, nelle cabine soffocanti e strette d'una « peniche ». Vigo realizza dunque un accostamento all'uomo (quell'uomo che la precedente avanguardia sembrava aver escluso dalla sua visione, giungendo a considerarlo, al pari d'un oggetto, sezionabile, ritmificabile — si pensi al *Ballet mécanique* — come tutti gli altri oggetti, che non valevano tanto in sè, quanto per i rapporti di ritmo che tra essi potevano costituirsi) senza ripudiare la lezione avanguardistica, ma anzi ponendola a base della nuova espressione. Anche se Vigo rappresenta indubbiamente una reazione contro quanto il cinema francese degli anni 1923-1930 aveva di gratuito e d'esperimento formalistico, in lui non c'è frattura della tradizione, ma svolgimento in un senso nuovo, superamento ragionato. Nello stesso modo che De Sica s'è oggi



accostato (per un momento) all'astrazione della fiaba senza ripudiarla, anzi poggiando saldamente sul realismo, Vigo scopriva il valore d'un'umanità più vera, facendo perno su un mondo del quale si sentiva figlio, e il valore non poteva negare. E' così che attraverso l'opera di questo « génie lucide » — molto meglio che attraverso *La zone* di Lacombe, dove permane ancora un gusto tutto avanguardistico a scavare compiaciuto nell'abbruttimento, nella povertà, tra quegli uomini che vanno a mescolarsi ai rifiuti e le sozzure — si spiega il successivo sorgere di quello che verrà chiamato il « naturalismo » d'un Fayder o d'un Renoir: Vigo è un punto di trasmissione, e a un tempo di collegamento, tra due momenti successivi e antitetici della storia del cinema francese.

2

E sempre più astorica si rivela l'affermazione del Sadoul, che cioè Vigo sia « più efficace quando, fuori delle mode letterarie del 1933, descrive senza artifici la realtà: un corteo di nozze grottesco e commovente che percorre l'argine del canale, un desolato paesaggio di periferia, la vita a bordo del battello... ».

Questo significa accettare una parte di quanto Vigo ha espresso, ma non afferrarlo nella sua interezza. Perchè il mondo evocato ne *L'Atalante* non è mai « fuori delle mode letterarie » dell'epoca, ma in esse — e Vigo seppe vedervi ciò che v'era di sincero — sempre si sostanzia. L'*artificio* (inteso nel senso di contatto con l'avanguardia) non è solo nella descrizione del corteo nuziale, nella vita sulla peniche, nella realtà esterna a questa.

Analizziamo l'inizio, pervaso da un contante scampanio: la corsa delle due figure nere intorno al muro della chiesa — il mozzo e père Jules — con le loro membra gesticolanti e i loro salti da cavallette già introducono a un'atmosfera particolare, voluta, entro la quale è immesso quanto si narra. Questa si avverte con evidenza subito dopo, all'improvviso apparire, di fianco, in una via già prima deserta, delle figure degli sposi: avanzano verso l'obiettivo, soli nella prospettiva grigia della strada, sorridente l'uomo, e lei un po' smarrita nel suo aleggiante biancore: apparizione quasi irreali, fantastica, simbolica. Ma ecco a distanza intervenire le figure nere del corteo nuziale, a significare che tutto questo non è sogno, ma verità. Tuttavia l'alternanza rimane, e quel particolare patos che Vigo sa evocare, ritorna dopo in un'inquadratura che unisce, a una concezione dinamica della fotografia, un'arte tolta dalla lezione avanguardistica. Si vede dapprima uno scuro pianoro in discesa — l'obiettivo è nel basso di questa discesa — con una lieve linea di cielo nella parte superiore. Da destra, in alto, entrano in campo i due sposi, tagliando diagonalmente con il loro cammino, l'inquadratura, e avvicinandosi alla « camera ». S'avvicinano, si avvicinano — soli — mentre il chiarore del vestito della donna ondeggia nell'aria come se la sua figura non avesse peso: passano, e un lembo della veste sfiora bianco l'obiettivo prima di scomparire.

Sono particolari che, nel loro insieme, costituiscono lo stile di Vigo:



dinamica delle inquadrature, le più volte prese dall'alto in basso (c'è un momento, nel desinare sulla paniche, che la tavola e le persone sono viste direttamente dal soffitto), o dal basso in alto, e accostamento dell'obbiettivo all'oggetto, come per assicurarsene la concretezza e a un tempo postizzarlo (si veda l'abbassarsi della camera sulla neve, dopo che Juliette è passata accanto alla fila dei disoccupati, e il particolare delle sue gambe, delle sue scarpe). A tutto questo, e a un montaggio di derivazione eisensteiniane, ma reso più pacato, direi come smussato agli angoli, si aggiunge un costante equilibrio tra il senso del reale e il senso dell'irreale.

Un'irrealtà vicina a quella del sogno (che è una delle astrazioni più poetiche) e precisamente a quella che anche *Le Chien andalou* seppe evocare. L'ammirazione di Vigo per questo film non fu soltanto superficiale, ma influi direttamente nella sua espressione. Mi riferisco soprattutto a quella particolare tensione che hanno molte sequenze dell'opera di Bunuel e Dalí: l'arrivo del ciclista dagli strani paramenti (ondeggiano le sue gale, e contribuiscono anch'esse alla formazione d'un'aria alla quale soprattutto guarderà Vigo) e il suo improvviso cadere sul selciato; l'affollarsi di una decina di persone intorno alla donna che con un bastone tocca una mano tagliata, poi le auto che stanno per investirla — le auto che la rasentano, infine la urtano, facendola cadere.

L'assurdo ciclista di *Le Chien*, ritorna, ne *L'Atalante*, carico d'una valigia di trucchi e giuochi divertenti. Entra nel film improvviso, scendendo diagonalmente lungo una ripida scarpata, e passando, nella sua gioiosa e pazza corsa, tra Juliette e Jean che son costretti a separarsi. (Questa sequenza è simbolica: sarà infatti il giocoliere a determinare la separazione dei due sposi). E la mano tagliata sarà là, ben chiusa in un vaso di vetro e nascosta in uno scaffale della cabina di père Jules, perchè spaventi Juliette quando la vedrà. Quindi, se l'influsso di *Entracte* appariva evidente in *A propos de Nice*, il primo film di Vigo, dove si sostituiva al prestigiatore clairiano, satireggiando a colpi di bacchetta magica la crapula d'una società decadente, non meno chiara sembra, ne *L'Atalante*, la vicinanza a *Le Chien andalou*: ma con quale rielaborazione! L'accostamento all'umano ai sentimenti più veri d'una donna, d'un uomo e d'un vecchio, trasformano tutto quanto poteva esser letterario e involuto, a nuova valida lezione. Quella cabina di père Jules, non è l'antro dove si rifugia il surrealismo morente, ma la rievocazione d'un passato avventuroso, fatto d'esotico, di senso, di mistero e insieme di peurile. Tutte le cose della cabina, che affasciano Juliette, non son lì, fine a se stesse, ma ci fan leggere l'animo d'un uomo un po' tardo, in fondo bonario, ma che ha visto e vissuto molto, ed ora trasuda tutto quell'impasto d'esperienze limacciose ch'è stata la sua vita.

La visione di Vigo non è dunque, neppure in certi punti, surrealistica (anche se sono avvertibili i contatti) perchè sempre l'artista pone i suoi limiti razionali, lungi dal perdersi nelle evoluzioni dell'inconscio. Non è realistica perchè la natura ispiratrice è stata determinatamente trasferita in una sfera di fantasia.



E' se mai un lievitare d'astratto e di concreto, denso di vita, d'anti-conformismo, di passionale e di drammatico; è visione d'un mondo personale, espressa con un senso cinematografico stupendo: perchè tutto quel che Vigo tocca, diventa, come per magia, cinema (puro o impuro, non ha importanza).

3

Accanto al problema interpretativo — la «saison en enfer» che fu l'adolescenza di Vigo, trova nel finale de *L'Atalante*, dopo la polemica di *A propos de Nice* e di *Zero de Conduite*, e dopo l'amore tormentato di Jean e Juliette, una riconciliazione con la vita — c'è il prolema del valore. Che è anzitutto, come sempre, ma qui particolarmente, un problema filologico. Perchè il destino de *L'Atalante* somiglia in parte, ma con una punta di tragicità maggiore, a quello di *Que viva Mexico!*, o de *La Partie de Campagne*. Dai tre, quest'ultima opera è stata forse la più fortunata: il non-finito, proprio dell'impressionismo a cui s'ispira, sembra aggiungere, più che togliere, una poesia particolare a questo film bellissimo.

Non così per *L'Atalante*. Prima che la lavorazione giungesse a termine, Vigo cadde ammalato colpito da setticemia: egli dirigerà dal suo letto il lavoro di montaggio, ma senza poter controllare personalmente i risultati. Si alzerà ancora tre o quattro volte, di cui una per vedere il suo film; poi si spegnerà il 5 ottobre del 1934.

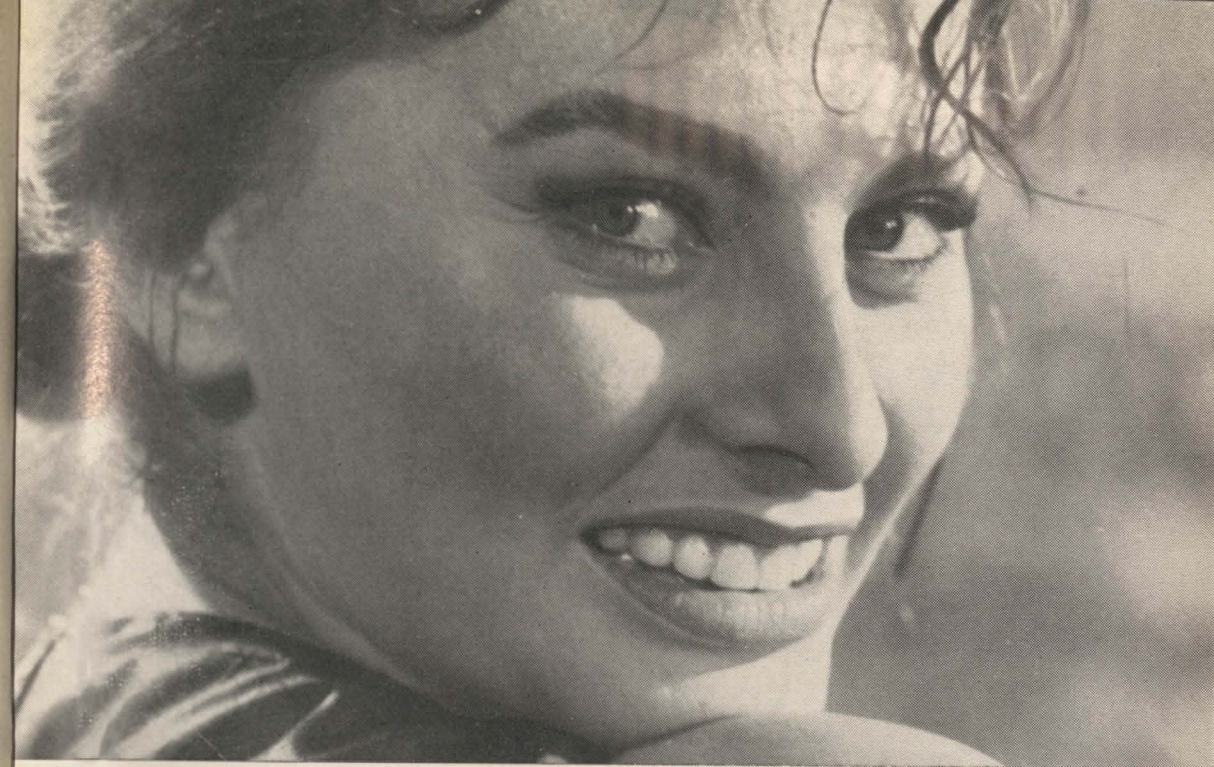
Nel settembre, l'opera comparve pubblicamente al Colisée, mutilata e trasformata dai produttori e dalla censura, con il nuovo, titolo *Le Chaland qui passe* (dalla conzone popolare di Bixio, arbitrariamente inserita nel film per attirare il pubblico). *L'Atalante*, così ridotta, appariva anche, in parecchi punti, incomprensibile: non tenne più di quindici giorni sullo schermo del Colisée.

Nel 1940, quando Henry Langlois, della cineteca francese, decise la ricostituzione filologica del film, rimanevano della copia originale, due edizioni diverse: una mutilata, un'altra combinata non rigorosamente a materiale tolto dall'edizione commerciale. Comunque abbiano agito i restauratori (1), è certo che *L'Atalante* quale oggi ci appare è diversa da quella che Vigo vide prima di morire: brani mancanti perchè irreperibili, o perchè consi-

---

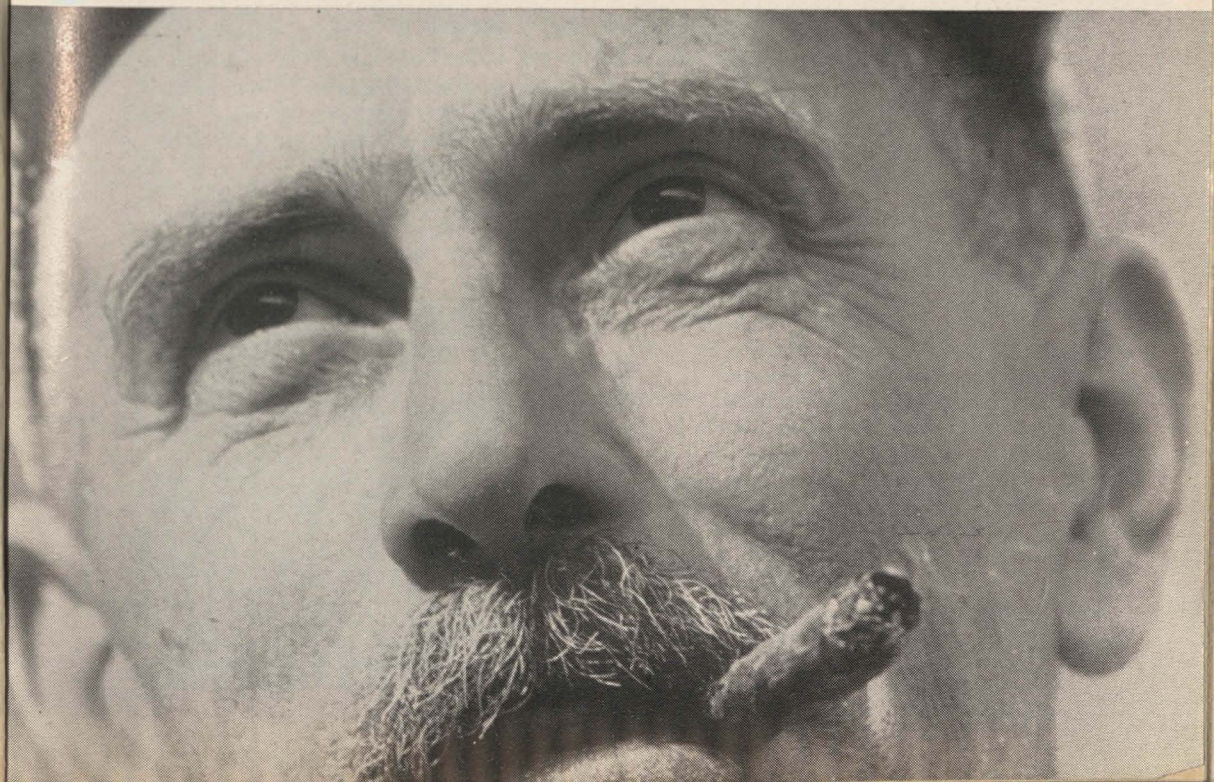
(1) L'opera di restauro, diretta da P. E. SALES GOMES della Cineteca Brasiliana con la collaborazione di P. COLAPRETE, è stata realizzata con un principio criticabile dal punto di vista storico. Cioè s'è cercato di ricostruire l'*Atalante* quale Vigo aveva in mente, non come riuscì a finirla con l'aiuto degli amici. Ossia non si è tentato di ricostruire l'opera come era quando fu presentata nell'originale, il 24 aprile 1934 (confr. *La Vie de J. V.*, di P. SAND, in «Positif», n. 7, maggio 1953) e quale Vigo stesso vide (e qui Boris Kaufman, o qualche altro che era presente, potrebbe dirci se l'artista fosse soddisfatto o no di quanto s'era condotto a termine) ma rifacendosi direttamente alle idee originali di Vigo sulle realizzazioni del film. Il che porta alla composizione d'un'opera che, storicamente, non è mai esistita: non si fa opera di restauro, ma di creazione, tentando di pensare colla mente di Vigo. Cosa





Sophia Loren, nel film «La donna del fiume», vista da Federico Patellani

Mario Soldati, che ha diretto il film (Eastmancolor) «posa» per Patellani





# SEMPLICITA' di "PANE, AMORE e GELOSIA"



**A**ncingerci a realizzare il seguito di un film fortunato è una impresa che mette paura. Si tratta di lavorare, con la stessa freschezza di ispirazione, su una trama legata a situazioni obbligate. Il pubblico poi, pur accorrendo volentieri a rivedere personaggi che ha amato una prima volta, è sempre un po' diffidente verso i «seguiti». Teme di cadere vittima di una facile speculazione ed è pronto più alle critiche che all'entusiasmo.

Pane, amore e gelosia ha la fortuna di valersi di due trovate che mi sembrano tali da vincere queste ben ponderate difficoltà. Prima di tutto non racconta una storia che si svolge, con gli stessi personaggi, venti o due anni dopo come generalmente avviene. Pane, amore e gelosia inizia il giorno che segue la fine di Pane, amore e fantasia: è un seguito senza soluzione di continuità.

Nasce infine dall'inserimento nella vicenda dei quattro personaggi principali (il Maresciallo, la Bersagliera, la Levatrice e il carabiniere Stelluti) di un elemento umanissimo e naturalissimo, o meglio fatale in ogni storia d'amore: la gelosia.

La nostra cura maggiore è stata poi quella di non tradire mai, nella nuova vicenda, i caratteri dei personaggi del film precedente, quei caratteri che hanno conquistato il pubblico con la loro naturale simpatia.

Quindi, più che seguito, è meglio chiamarlo continuazione.

Tutto è identico al primo film: i luoghi, lo spirito dei dialoghi, gli interpreti. Solo i sentimenti che animano i personaggi sono questa volta diversi; invece di conquistare la felicità, cercano di conservarla, malgrado i pettegolezzi paesani, i malintesi e gli equivoci che vorrebbero distruggerla. La Bersagliera, dopo alterne vicende, ritroverà il suo amore per Stelluti; il Maresciallo perderà quello di Annarella ma egli è un uomo di molte risorse, e alla fine del film lo vedremo alla conquista del cuore della... nuova levatrice.

Un'altra considerazione a mio avviso molto importante è che, malgrado questi stretti legami col film precedente, Pane, amore e gelosia dovrebbe essere gustato anche da chi non ha visto il primo film. Salvo alcuni richiami non essenziali, agli avvenimenti che lo precedono tutto ciò che vi avviene nasce e matura sotto gli occhi dello spettatore. I pettegolezzi e le maldicenze germinano dalla bocca degli invidiosi e si ingigantiscono alimentati da piccoli equivoci: non ci sono fatucci né avvenimenti sensazionali. La trama è rimasta un tenue pretesto come in Pane, amore e fantasia.

Il film è in bianco e nero, è semplice e piano nel racconto come il precedente. Oggi il cinema dispone di tecniche sempre nuove che tendono ad arricchire il lato spettacolare, ma nessuna tecnica vale un buon copione, una buona recitazione e una perfetta fedeltà alla vita vera.

Spero che tutto questo si ritrovi in Pane, amore e gelosia e che questa «continuazione» non deluda chi ha amato il primo film, tanto in Italia quanto all'estero. Il buon successo di un film italiano è sempre un punto di più per tutto il cinema italiano, per quel cinema italiano che affida la propria fortuna più all'intelligenza che alle costose e gigantesche messe in scena.

LUIGI COMENCINI



De Sica e Lollobrigida in una scena del film (Titanus)



derati al di fuori delle intenzioni definitive dell'autore; sequenze incerte per la loro collocazione, conducevano alla conseguenza d'un montaggio spesso poco sicuro. A tutta questa indeterminatezza filologica, si aggiunge il fatto che, se anche il film ci fosse rimasto intatto (come Vigo riuscì a vedere) questo non sarebbe stato in perfetta corrispondenza con quanto l'artista s'era proposto di realizzare, per la malagevole e problematica direzione del montaggio.

Dopo tutto ciò, come potremo oggi giudicare *L'Atalante*? Lungi dall'esprimere compianti tardivi o dall'avanzare inutili ipotesi (se Vigo avesse potuto vivere ancora ecc.) non resta che giudicare l'opera quale ci rimane. La quale è come un libro di cui alcune pagine si siano perdute, altre mescolate fra loro, altre scolorite, dopo che l'autore non era riuscito a dare un'ultima e attenta correzione. S'intuisce così quale doveva essere l'unità definitiva dell'opera, ma non si può affermare: *L'Atalante* soffre nel suo non-finito, nelle sue mutilazioni, nel suo problematico montaggio. Gli scompensi sono avvertibili soprattutto dopo la fuga di Juliette, quando l'alternarsi del dolore di Jean e dello smarrimento della moglie, sola nella città, doveva assumere il tono prevalente. A brani densi e completi, seguono altri troppo frettolosi.

Ma il film non s'invalida per questo. Perchè ogni sequenza, ogni brano, ogni immagine girata da Vigo ha una tale intima coerenza, con tutte le altre. All'unità esteriore che *L'Atalante* indubbiamente non ha, si sostituisce un'unità più profonda, interna, che permette di individuare i difetti, e nello stesso tempo riconoscerne la bellezza. Contro ogni logica, nonostante che il film sia incompleto, abbiamo le certezze d'aver sperimentato, a proiezione ultimata, una sensazione estetica esauriente. Certo, l'impressione completa, quella che Vigo avrebbe voluto che noi subissimo, s'è perduta senza rimedio. Ma n'è rimasta gran parte. Siamo di fronte allo stesso problema, con qualche variante, che si prospetta nell'interpretazione di statue antiche, giunte a noi mutilate: scomparsa l'espressione del volto, il gestire delle mani o le curve delle braccia, rimane ancora un busto stupendo che tuttavia ride, gioisce o si dispera: per mezzo di esso noi riviviamo gran parte di quanto l'artista volle comunicare alla materia.

E molto è rimasto, ne *L'Atalante*, di quanto Vigo ha voluto dirci prima di morire: il suo Jean sofferente, che cerca nell'acqua l'immagine della donna lontana, e la trova; père Jules grottesco nel suo corpo e nei suoi gesti, che crede possibile di poter suonare un disco girandolo col dito; Juliette,

---

piuttosto gratuita e difficilissima. Per esempio nella sequenza iniziale s'è inserita una breve scena pur assente nell'originale nella quale gli sposi compiono alcuni giri intorno ai covoni di paglia nell'aia. Quest'inserimento sarebbe giustificato, come scrive P. Colaprete, «dalla presenza di altre sequenze in cui vediamo usi popolari, tradizioni e superstizioni, incarnarsi nell'opera di Vigo». Troppo poco, perché l'inserimento non risulti arbitrario. (L'unico ragionamento valido sarebbe stato: quella scena era nel film visto da Vigo il 24 aprile? Non c'era. Dunque è da eliminare). L'opera di restauro doveva insomma cercare di restituire *L'Atalante* «alle condizioni in cui Vigo l'aveva effettivamente lasciata», non a quelle, molto ipotetiche, in cui l'artista avrebbe voluto lasciarla.



dolcemente femminile nei suoi atti di bambina, estatica in una musica da carillon di fronte alla vetrina della città, sono figure inesauribilmente vive, dense d'un'interiorità accostante, che le alterazioni sopravvenute all'opera non hanno offuscato. *L'Atalante*, con le sue punte d'altissima poesia, come la corsa affannosa di Jean sulla spiaggia e la sua delusione di non avervi trovato Juliette: come l'inseguimento del borsaiolo e la sua cattura, mentre le sbarre d'un cancello scorrono davanti a lui a significarne liricamente l'immediato imprigionamento; come i tormentati amplessi di Jean e Juliette sul ponte della peniche, o su quel letto bianco accostato alla parete di vetro illuminata dall'esterno; *L'Atalante* porta ancora in sè l'impronta d'un artista autentico: Jean Vigo, piccolo uomo magro, prodigiosamente vitale come un bambino, dallo « sguardo vivo, penetrante, ironico e tenero a un tempo ». Così come lo ricorda Jean Dasté.

GIUSEPPE FERRARA

---

#### IL CINEMA E LA « PAROLA », DI MORAVIA (seguito)

versa passionalità di un altro bacio visto dal bambino. Ma anche questa scena, sintetizzata e ritmicamente risolta, passerebbe nel novero delle altre scorrenti verso il limbo di un Moravia illustrato, depurato non dico come sostanza ma come forma, come nausea di componenti ritmiche che bastano a se stesse (il pianoforte, la sigaretta, il braccio intorno alla nuca) e si avvinghiano al tessuto di una « bellezza » apparente e tormentata dell'esistenza individuale, volta alla soddisfazione dell'attimo fisico eppure anche all'improvvisa, non moralistica, constatazione della sua insufficienza.

GIUSEPPE TURRONI



## Destino del gentleman

di

RENATO GIANI

L'attore è sacro, irresponsabile e sostituibile  
(Dal *Manuale del perfetto cuiniere*)

Una persona benvestita, senza l'aspetto di chi ha di fresco rinnovato il proprio guardaroba attraverso una vincita al lotto eccetera, può permettersi molti crimini; è anzi in certo modo perfino autorizzata a compierli, purchè sappia bene pesarli prima, e poi ben presentarli, pensati in iscala adeguata all'abito che indossa. Basta, siamo stanchi di tanti delitti malinconici, malcongegnati, fatti dai poveri, e sotto i quali si rivela uno strato di passionalità eccessiva. E' scandaloso, sia affermato una volta per tutte, che costoro non sappiano nulla del mestiere. Eppure attorno a noi si hanno esempi anche brillanti di questo nuovo « *savoir vivre* »: si osservi il caso Deyana per esempio, l'evaso da Regina Coeli per catturare il quale sono state date larghe informazioni alla stampa, annunciando spedizioni dei mille e più; e si osservi dall'altra il caso cosiddetto Montesi. Qua gli uccisori della ragazza hanno agito da gentlemens: è gente che ci sa fare. Il destino serve da lezione, e in questo caso incomincia dal mare. Tuttavia, il destino del gentleman può aver inizio benissimo da una stazione ferroviaria: di qua, anzi, può col viaggiatore pigliar l'avvio anche quella sempre utile aura di tedio e di commemorazione che par necessaria perché un discorso sugli snobs ripaghi il lettore. Ma è pur doverosa una preparazione, una informazione che oggi solamente pochi hanno: Lorenzo Giusso, Alfredo Mezio, M. L. Astaldi, Irene Brin, Fabrizio Sarazani, P. P. Trompeo, Camillo Pellizzi, Arrigo Cajumi, ne sono dotati, e meno invece altri scrittori non ricchi di spirito riflessivo e di umore moralistico.

### *Necessità dello snobismo*

Qualcuno dovrà pur pensarci a preparare i giovani onde si distacchino dalle cravate paterne; però chi gli apprenderà che prima condizione è che gli abiti si fanno il monaco, tuttavia è dall'interno che si vestono, non dall'esterno? Per esempio nel gilet del padre, che nell'intimità James Joyce indossava talvolta, erano non vestigia di eredità o di lusso o benessere fami-



liare, sibbene l'« attuazione del sangue o dell'atavismo »: erano là le remote distanze, il passato, il tempo che riconfluiva a lui come un fiume di memorie: e si aveva una specie di identificazione tra persona e indumento, da cavarne una ragione strumentale. Il gilet del padre di Joyce era stato ricamato dalla madre con venticinque teste di cani e venticinque teste di cervi, esposto a Parigi in una singolare mostra sfuggita ai troppi, era quello che si dice un pezzo da museo, e in più il ritratto di una società pronta ad assaporare i propri tic e le proprie consuete manie, fino alle forme di timorato autolesionismo che furono di Swift, di Wilde, di Shaw, di Chesterton, e oggi sono passate in eredità a Waugh. Il gilet di color viola, appartenuto a uno dei più famosi cacciatori della Contea di York, per Joyce rappresentava non solo gli affetti familiari ma le stesse ricorrenze, aveva il valore di una grande commemorazione, e le indossava solo in particolari giornate — per Natale, per Pasqua, o in occasione di importanti feste di famiglia.

Alla stessa mostra era una cravatta a righe bianche e azzurre, diagonali, che gli ricordavano e simboleggiavano i colori della Grecia e della Svizzera, e la copertina della prima edizione dell'« Ulysses ». A completare il ritratto mondano dello scrittore, che avendo lungamente vissuto in Italia aveva finito — come Stendhal — per appassionarsi del bel canto e dell'opera lirica — era un leggero grazioso bastone da passeggio. Sulla impugnatura d'avorio erano le iniziali « J. J. ». Egli come Stefano Dedalus suo personaggio insigne, usciva sempre col bastone, e di sera per andare alle « prime » dell'Opera indossava lo *smoking*, il cilindro e soffietto, mantello nero foderato di seta, e usciva sempre col suo bastone, diventando un personaggio alla Proust, o di più, alla Brummell, degno di entrare in qualche antologia del « mondo ».

Non meravigliamocene troppo, di questo bellissimo gilet di Joyce; è un pezzo da museo, abbiamo dichiarato prima; ma il panciotto rappresenta sempre un nobile e impegnativo indumento rivelatore di un gusto, di una società, di un modo di pensare. Il Campione solitamente ha molti di tali capi nel guardaroba, e pochi testi, invece, che lo trattano. Gli sarà utile onde del resto meglio coltivar la sua noia, la lettura di un bramo di « f. r. » apparso s'un giornale torinese, nel 1951, e dedicato proprio al gilet, secondo una prospettiva londinese, cioè dal punto di vista della città che riguardo all'eleganza e alla moda maschile, detta legge, e fa testo, « Il gilet dell'uomo elegante », diceva lo scrittore, « darà colore alle sue giornate ».

Tenuto conto che un uomo ben vestito piace alle donne, l'articolista osservava che negli ultimi anni molte novità sono apparse nei tessuti e nella foggia degli abiti maschili, alcune delle quali non sono che un nostalgico ritorno di mode di tempi passati. « Cambiamenti radicali, quali quelli del passaggio dai pizzi al lino, dalla seta alla lana, o dai calzoncini al ginocchio ai pantaloni lunghi, avvengono soltanto una volta ogni cento anni. In questo momento l'indumento maschile che desta un particolare interesse, è il gilet, la cui scelta deve farsi con la stessa meticolosa cura ed attenzione di quella che si pone per l'acquisto di una cravatta. Il gilet sembra oggi abbandonare il suo aspetto "solito" per diventare un articolo "fantasia" di tela, di lino, di velluto a coste, di pelle, di seta o di rayon, in tinta unita, a righe od a qua-



dretti. Quello che oggi importa, è che contrasti e rompa la monotonia e la sobrietà del vestito di tutti i giorni».

I cosiddetti gilet fantasia la cui lunghezza inizialmente sorpassava la vita, sono andati in voga — con qualche sospensione e interruzione — per oltre due secoli; il secolo XVIII fu, col trionfo delle stoffe, dei velluti, della seta preziosa, il Gran Periodo del panciotto, e dette all'indumento, il suo particolare carattere, che con la moda del gilet di broccato, o ricamato a mano, assunse al superbo.

Accorciato poi nella lunghezza, ma sempre cospicuo per la ricchezza dei tessuti, il gilet fantasia in seta o in velluto continua a essere in voga fino alla metà del XIX secolo, e anche quando il gusto si volge al sobrio e si comincia ad abolire i vistosi ricami, il panciotto mantiene le tinte chiare, il color crema, lavanda.

«Fu proprio nel periodo tra le due guerre mondiali che i gilets colorati caddero di moda. L'unico, che tentò ancora di contrastare quella che fu definita "l'emancipazione degli uomini dai colori", fu il gilet color lavanda che continuò a essere indossato con abiti da mattina. L'evoluzione continuò, cominciarono ad apparire i gilet di lana a quadretti del genere dei panciotti usati per gli abiti da cavalierizzi, poi quelli confezionati in tessuti leggeri a tinta unita. Questa moda coincise con quella cosiddetta "Edoardiana" degli abiti ad un solo petto, in tessuto scuro a tinta unita. I giovanotti e gli studenti acclamarono come "nuovissima" quella che era stata la moda dei loro antenati».

Lo scrittore accorcia le distanze, e dice che occorre venire a oggi per veder ritornare, sia pure timidamente, il broccato e i ricami. E spiega anche quali: «Per cominciare, si adatteranno a questa moda, nuova e vecchia al tempo stesso, i broccati fantasia creati per la confezione delle cravatte». (Tutte le filande del Regno Unito confezionano tessuti speciali, tra i quali anche di seta naturale. Durante un recente Congresso internazionale della seta, tenutosi a Londra, vari delegati inglesi, e tre francesi, si presentarono a sera, a tutti i ricevimenti, indossando, con i loro abiti da società, gilet di broccato di seta).

Per mere questioni di prezzo, i gilet fantasia sono confezionati in massima parte in rayon, anziché in seta; l'effetto è quasi lo stesso anche se la bella materia è falsata. «L'influsso degli studenti sulla moda maschile si fa sentire moltissimo in Inghilterra e in America; infatti molte tendenze della moda attuale sono state ispirate dagli ambienti di giovani: il gilet fantasia, l'abito edoardiano, i maglioni a maniche lunghe, sono esempi eloquentissimi. I calzoncini di velluto colorato a coste, erano adottati dagli studenti, assai prima che la loro moda si diffondesse. Oggi, i giovani universitari mostrano di prediligere le giacche da riposo del medesimo tessuto, ma di un colore contrastante, tanto per allontanarsi un po' dal solito tweed».

Presi tutti dal vivo problema, unico serio d'altronde, del gilet, nessuno consiglia più il cappello a cilindro con una piccola specchiera al fondo, come ne usava Ibsen per ammirarsi la bella e nobile barba. Eppure qualcosa questi giovani debbono avere, qualche base sia pure meramente affettiva (come il



gilet ricamato dei Signori Joyce, come il cilindro di Ibsen, le belle giacche di Luigi Barzini), sulla quale costruire un nuovo egoismo, e trasferirsi nella sana classe degli snobs per risalire fino alle transenne della mondanità. Occorre che costoro, i Figli del Secolo, non altro avendo davanti, abbiano il coraggio della loro stessa distinzione, e la ostentino come Gide, Montherlant volendo citare grossi Numi, ostentarono e ostentano il coraggio della cultura liberale. Non sia più il dandismo occupazione privata, segreta passione, gioco, lusso, mania e smania, eccentricità, umore e mera esperienza, sibbene scienza applicata costantemente, attuazione acutamente critica e fortemente progressiva d'uno stato d'animo liberaleggiante, d'una coscienza, e sì, infine, d'una sapienza espressionistica, né più né meno di stimolo a un compito, a un capitolo di revisione, a una meta come per esempio l'ambizione della redenzione sociale attraverso l'uso e il nodo della cravatta.

Non si andrà verso un neo-umanesimo con questi gilet preziosi addosso? E se il destino del gentleman fosse anche quello d'insegnare a vivere, vestire, abbigliarsi, comportarsi? Pensiero e fantasia comunicano; occorre solo cercare le altre basi perché la eventuale lezione sia accolta come un buon insegnamento. Rodolfo de Mattei nel suo capitolo «Eleganza contro snob», del 1950, parla nientemeno che di «disciplina»: i suoi riferimenti sono però presi da Oscar Wilde, e la distanza è troppo vasta, e attinge troppo all'Ottocento perché li possiamo ritenere tuttora validi. Eppure il suo scritto va ricordato — se non altro per toglierlo dall'oblio.

RENATO GIANI



# NOTE E CORSIVI

## . . . e delle parche il taglio

« La critica romana, nella maggioranza, è inferiore ai suoi compiti », ha dichiarato Renato Giani su questa rivista, nel numero di giugno-luglio, dopo aver precisato, in un altro periodo del suo scritto che soltanto uno fra i critici romani non ignora la sua professione. E poichè questo critico, che egli nomina, attualmente non fa opera di recensore su giornali romani, eccoci quindi, nella capitale, al buio pesto in fatto di esegesi filmica.

Quando lessi la nota in questione, a Venezia, mi sentii accendere di sacro sdegno e volevo subito prendere la penna che sa le tempeste per rispondere all'amico Gianrenato, il quale aveva citato tra i giornali nei quali « raramente trova una critica seria e mordente » anche il « Momento Sera », chiamandomi quindi quasi direttamente in causa. Ma poi la necessità di dormire a Venezia e quella di lavorare a Roma hanno avuto il sopravvento fino a oggi.

Oggi, dopo il tempo trascorso, non posso che prendere in mano la penna che sa le bonacce e rispondere con la calma dei saggi e con l'equilibrio dei giusti ai nervosi periodi (vi ricordate di quel tale che diceva: « Stacchini frusta! »?) scritti da Giani « ab irato » o « paradoxaliter ». Perchè penso che, nonostante il ritardo, lo scritto di Giani non debba restare senza risposta.

Elenchiamo in breve le accuse di Giani ai critici romani distinguendo tra generiche e specifiche. Le generiche sono: ignoranza della professione, inferiorità ai compiti, mancanza di serietà, di mordente, di franchezza di opinioni, di onestà, generosità spaventosa, ignoranza di lingua italiana. Accuse specifiche: interessi creati, ossia « connivenza con le cose » attraverso finte revisioni di sceneggiature, congiunti o consanguinei « da sistemare », vendite fittizie di soggetti mai realizzati; critici che fanno perfino i produttori; scarsissimo interesse per la crisi del cinema italiano; mancata reazione agli errori ed alle impurità di lingua riscontrabili nei film, nelle presentazioni, nei documentari; mancata reazione contro i documentari deteriori; disinteresse per i prezzi troppo alti dei locali; mancata reazione per i film immeritevoli presentati a Venezia e per l'inclusione nella giuria veneziana di persone che non s'interessano di cinema.

E cominciamo con ordine. Per vedere quanto non siano vere le accuse generiche — in blocco — basta leggere tutti i quotidiani romani. Si scorgerà immediatamente come le eccezioni non siano davvero una in senso positivo ma, caso mai, una o due in senso negativo. E da questo « ab uno » vorrebbe Giani « discere omnes »? Non c'è nessun medico, secondo lui, che mandi al



Creatore il paziente, nessun ingegnere che costruisca ponti che crollano, nessun portiere di serie A che si lasci passare palloni parabili? E dunque? Vogliamo proprio scandalizzarci e gridare « a morte i critici romani » (come se quelli di altre città fossero invece tutti Soloni inattaccabili) a causa di qualche untorello che oggi c'è e domani forse non ci sarà, che non fa e non farà mai parte dell'autentico gruppo dei critici?

Ebbene, io voglio andare oltre. Io non voglio contestare nemmeno agli incapaci la facoltà di scrivere sui giornali. Peggio per loro e peggio per chi li accoglie. Il medico e l'ingegnere suddetti perderanno i clienti, il portiere sarà fischiato dai « tifosi »: e così il critico ignorante, non serio, disonesto, generoso senza fondamento perderà credito fra i lettori, si qualificherà nell'ambiente e fuori dell'ambiente. « Ci avrà provato », come si dice, e ci avrà rimesso le penne. Peggio per lui, peggio per il giornale che per qualche motivo, confessabile o no, l'avrà elevato al suo posto. Peggio anche per la critica? Oh, no! O, per lo meno, in ben piccola misura! Soltanto gli stolti superficiali, infatti, possono confondere la medicina e l'ingegneria con un medico e con un ingegnere incapace.

Questo medesimo ragionamento è valido anche per l'apparentemente « grossa questione » degli « interessi creati ». Se io (e, si badi, non è un « io » personale a cui alludo) fossi capace, oltre che di criticare, di scrivere soggetti e sceneggiature e di dirigere film, secondo Giani dovrei astenermene affinché non si potessero supporre « connivenze », ossia corruzioni. Se mia moglie fosse un'attrice, se mio figlio fosse un architetto, se mia nonna fosse una costumista e il mio pro-pro-pro cugino un tecnico del suono, nessuno di costoro dovrebbe lavorare nel cinema, per impedire che l'ombra della maldicenza, che lo zuffolio delle insinuazioni venissero ad appannare lo specchio della mia onorabilità di critico.

Insomma, il critico dovrebbe rimanere chiuso nella classica « torre di avorio ». Ma è lecito precludere a lui e perfino ai suoi familiari l'esplicazione di attività produttive nel medesimo campo? Perché bisogna condannare una persona a parlare di quello che fanno gli altri senza fare mai nulla di proprio? E — a prescindere da quanto sopra — come lo si può costringere a vivere con il solo stipendio di un giornale, che nel migliore dei casi non supera le centomila mensili?

In tutti i tempi ed in tutti i campi dell'arte si sono avuti esempi, spesso illustri, di critici-autori. Io ritengo che sia molto miglior critico colui che sappia essere anche autore — nel caso specifico — colui che sia addentro alla produzione, alla lavorazione dei film, piuttosto che il teorico ignaro ed arroccato nei suoi presupposti, che spesso divengono preconcezioni. E di conseguenza non mi scandalizzo minimamente neppure dinanzi alla figura di un critico-produttore.

Giani potrà dire che egli ha parlato di falsi sceneggiatori, di falsi soggettisti, di rapporti, insomma, di comodo, tanto « per salvare la faccia ». In questo caso si tratta semplicemente di corruzione e non v'è luogo a discutere. E' ovvio che casi del genere possono verificarsi, come si verificano in qualsiasi ambiente: ma non mi sembra davvero che una simile corruzione



possa imputarsi a tutti o alla maggior parte dei critici romani, parecchi dei quali, invece, lavorano onestamente nel cinema, firmando sia i film ai quali partecipano — e partecipano effettivamente — sia i loro articoli critici.

E qui è il nocciolo: la firma. Chi si firma è perduto, disse un tale profanando scherzosamente il motto mussoliniano, e non aveva davvero torto. Ma — aggiungo io — chi si firma è anche salvato. Egli si assume tutte le responsabilità. Il suo nome appare sui titoli di testa di un film del produttore X e il suo nome appare in calce ad una critica di un altro film del produttore X. Ebbene, se questo film sarà stato una « bojata » ed egli ne avrà detto mirabilia o semplicemente bene, contro coscienza, chiunque, a cominciare da Renato Giani, potrà rilevarlo e, in regime di libertà di stampa, imputarglielo. Egli, insomma, si squalificherà facilmente e rapidamente: peggio per lui — ripeto quindi — e peggio per chi vorrà tenerselo.

E scendiamo al dettaglio. Giani è stato — come egli stesso ricorda — parecchio tempo all'estero e quindi è comprensibile come molti articoli di giornalisti cinematografici italiani gli siano sfuggiti. Ma come fa a sostenere che nessuno si sia occupato della crisi del cinema italiano, quando si può dire che non vi sia stato un critico che non ne abbia scritto? Certo, molti sono andati cauti in argomento, per evitare di accodarsi a speculazioni politiche evidenti, ma tutti hanno parlato — sia pure con diverso tono e giungendo a diverse conclusioni — del fenomeno.

Altro argomento dibattutissimo è lo « scandalo » dei documentari, dal meccanismo dei premi alle loro insufficienze. Possibile che sotto gli occhi di Giani non siano caduti i tanti articoli in materia? Bisogna ben dire che, a differenza del suo omonimo dio, egli non è davvero bifronte! Lo stesso può dirsi per quanto riguarda le selezioni di Venezia e la composizione della giuria, argomenti che hanno fatto scorrere i classici fiumi d'inchiostro.

Anche per i prezzi del cinema, le proteste non sono mancate, benchè non sia certo possibile rinnovarle tutti i giorni. E quel locale periferico romano che aveva posto il biglietto d'ingresso a venti lire esibiva sulla porta — a confusione di Giani — un quadro di ritagli stampa sulla sua audace iniziativa.

Sulla scarsa reazione agli errori ed alle impurità Giani ha ragione. Ma oggi che lo scrivere male — grezzo, si dice, primitivo, genuino, parlato e così via — è diventato un pregio, a giudicare dai premi conferiti e dalle copie vendute, mentre chi scrive con attenzione è chiamato lezioso, ricercato, formalista ci si può davvero lamentare a fondo di una simile scarsità di sensibilità? E, soprattutto, si può muovere da questa base un attacco alla critica veemente come quello che Giani ha mosso?

Tutto va dunque nel migliore dei modi nel migliore dei mondi critici possibile? Non sarò io ad affermarlo, come non l'ho mai affermato. La critica cinematografica ha suoi nei, le sue colpe e, perchè no?, anche i suoi scandali, ma non in misura maggiore ad ogni altra attività umana. Ed è una misura che non giustifica il pessimismo, anzi la catastroficità del giudizio di Giani.



*Bisogna considerare inoltre che la critica, per molti, è un'attività transitoria, un esercizio di preparazione e di affinamento per un lavoro creativo. Non trovo nulla di riprovevole in un simile atteggiamento, in una tale situazione. E non credo che Giani, dopo la «Torre d'avorio», voglia anche sostenere un «Olim criticus, semper criticus»: non dimentichiamo, infatti, che dalla critica sono sorti molti fra i migliori sceneggiatori e registi del cinema, non soltanto italiano. Come avrebbero potuto mettersi in luce e farsi strada se non avessero cominciato con l'avere le «connivenze», come dice Giani o i «contatti» come dico io, con la produzione? Quindi, sia libero il critico di avvicinarsi, di dedicarsi alla produzione: purchè non ne scapiti come critico, invece che di guadagnarne. Ma se questo dovesse avvenire, tutti, come ho detto, non tarderebbero ad accorgersene.*

*Tra i fumi del suo «sacro sdegno», Renato Giani non ha visto invece uno degli autentici mali che minano la critica italiana: quella della subordinazione del giudizio estetico a presupposti, a criteri politici, sia di destra che di sinistra. Questa è davvero una lebbra che può seriamente intaccare l'organismo della critica e ingenerare la repulsione e la sfiducia nei lettori! Eppure, io credo che anche in questo caso il pubblico che non abbia i paraocchi finisca col fare giustizia, col capire chi sia di parte, chi sia fazioso e chi no. Sì, caro Giani, io ho gran fiducia nel pubblico: esso ha i suoi difetti ma ha pure i suoi enormi pregi e, almeno nel novantanove per cento dei casi, finisce col dar torto o ragione a chi si merita o l'uno o l'altro.*

*Quindi, amico Renato, tregua agli sdegni e passa una buona mano di bianco sul tuo pessimismo. Nè la critica romana o italiana, nè la produzione — come tu dici — si avviano al fallimento «cantando inni, salmi e delle Parche il taglio»: per lo meno, c'è materia più che sufficiente per fare i più ampi e i più fondati sconsigli.*

VINICIO MARINUCCI

## La misura nel realismo

Un fatto nuovo e, da un certo angolo visuale, inatteso, è stata la Mostra di arti figurative, indetta al Palazzo dell'Esposizione in Roma.

Tema della Mostra erano le condizioni delle nostre zone depresse, la loro povertà e i segni della ripresa. A chi — munito di una nozione superficiale degli odierni atteggiamenti dell'intelligenza italiana — avesse considerato il concetto basilare della manifestazione, poteva affacciarsi il sospetto che le tele e le sculture collocate nel Palazzo di Via Nazionale avrebbero in massa raffigurato uomini laceri, costretti a girare una ruota continua, o soffocati da pesi di ferro, o abbattuti nei lugubri riposi pretesi dalla fame. Nei visi di costoro al fisico esaurimento si sarebbe sovrapposta l'opacità morale, e in luogo di ogni sentimento, l'odio avrebbe parlato.

Alle opere in tal senso composte si suole attribuire la qualifica di realiste. Si tratta di un equivoco: quelle opere troppo restringono l'immagine della realtà per aver diritto alla denominazione.



Realista è sicuramente, in piena spontaneità e originalità di forme, il cinema italiano in alcuni suoi poeti, in Rossellini, per la stringente aderenza di tante pagine al nudo volto del mondo, in De Sica, per la commovente facoltà di osservazione dell'umile dettaglio psicologico, che illumina *Sciuscìà* o *Umberto D.* o *Ladri di biciclette*.

Invece le pitture e le sculture improntate ai caratteri accennati sono — come sa ognuno che abbia un minimo di informazione — propriamente espressioniste: spesso nel senso storico d'uno stile definito, perché ripetono i modi di Giorgio Grosz o di Emilio Nolde, o di altri esponenti di quella che in Germania fu la corrente espressionista, e finì a disperdersi e a distruggersi; e anche spesso nel più largo senso che può darsi a tutte le rappresentazioni in cui i limiti delle forme naturali siano forzati e stravolti. Questi epigoni dei tedeschi gridano, anche loro, un'indiscriminata protesta.

Una siffatta tendenza produce nelle arti figurative italiane non già una immagine leale e fedele della realtà, ma, piuttosto malinconicamente, una maniera, un'accademia. Sovente il quadro *realista* d'uno dei nostri pittori si distingue ben poco da quello d'un altro: evidentemente i modi appresi prevalgono sull'apporto individuale, perché la personalità dell'autore è trattenuta da vincoli esterni, o è già in sè debole.

Nella Mostra per le zone depresse, i pittori, gli incisori, gli scultori sono apparsi ciascuno con le proprie predilezioni, i propri limiti e le proprie conquiste, come ad artisti si conviene. Ma il libero avvio del loro lavoro ha escluso, anzi ha favorito, l'attuarsi dell'idea della Mostra: porre in luce la partecipazione degli artisti italiani ai problemi più gravi della vita dei cittadini, la loro sensibilità alle difficoltà dei fratelli.

Nella loro riunione, le opere hanno offerto un largo e sincero panorama delle sofferenze, della fatica e della speranza delle nostre popolazioni, hanno chiarito l'autentico volto della natura aspra o gentile che è il luogo e la condizione dei loro giorni tenaci.

Degli scultori, Aldon Caron nella cera *Malinconia di bimba* rende il dolore con una drammaticità risentita ma casta. In una graziosa terracotta, Antonio Mauro coglie una madre di campagna che spinge il bambino alla scuola. In un bassorilievo, armonicamente composto e vivido negli episodi, Giovanni Amoroso allegorizza la *Ricostruzione*.

In qualche forte disegno, Fazzini leva il suo appello contro le sofferenze ingiuste. In una incisione di Valerio Frascchetti ispirata dal Pascoli, una gran quercia significa la maestà della natura, in chiave patetica. Così, una raccolta aria d'elegia si avverte in *Inverno* e *Alto Lazio* del Petrucci; pure Marcello Boglione e Virgilio Tramontin raccontano nitidamente dei campi e delle selve.

Delle opere, che sommano a trecento, firmate da duecento autori, il più è costituito — come suole accadere — dalle pitture. Tomea espone due dolcissimi paesaggi del Cadore, che contengono pianamente, in linee affabili, la vita linda dei montanari: Menzio diffonde un azzurro crepuscolo, di tono sapiente, sui *Ponti del Po*. Bartolini ha un *Paesaggio di Sassoferrato* gremito di colore, semplice e potente; in un'acquaforte disegna con simpatia i villani



alla fonte. Tarchetti porta una Napoli rovente e notturna, che forse solo a lui si è scoperta. Franco De Vito rifà le casette bianche e i campanili delle cittadine di Puglia, con una suadente freschezza. I dadi delle case, le palme, il mare blu d'una veduta siciliana rappresentano il contributo di Monachesi; e Gemma D'Amico, nel suo cantiere di Acitrezza, adduce l'aria lieve e i colori svianti della buona stagione.

L'austera officina di Angelo Fois è un dipinto finemente tonale. Un audace slancio coloristico è invece, al solito, nelle tele di Giovanni Consolazione, *Vendemmia* e *Mietitura* tutti e due di vasto impianto. In un'altra *Vendemmia*, Federico de Rocco ha tradotto con gentili colori la fatica sana dei contadini, saggiando più intimi significati, e Simbari le figure assai vive dei carrettieri.

Nel *Paese Piemontese* di Casorati ritroviamo la capacità sintetica del maestro torinese: è una composizione gialla, di linee quasi geometriche, che individua ed interpreta con forza un ambiente ad onta dell'astrattezza apparente. Anche le *Barche* di Corpora, nella trama francamente astratta dei segni e dei colori, richiamano plasticamente le barche adriatiche, con le vele fantasiose, all'ora del tramonto.

Più inquieta, l'inflessione di altre opere. Nell'*Area depressa* di Giovanni Stradone, ritroviamo il mondo tetro e fuliginoso del singolare pittore. Sinisca vede, in due tele, una *Periferia* sottile, intricata, allucinata.

Con la *Campagna incolta* di Laura Bellini, ci si riaccosta alla natura, di cui la pittrice dimostra, nel delicato impasto, una fervida sensibilità. Nel *Nuovo villaggio in Puglia*, Radamès Toma rivela d'intendere il respiro della terra, e tocca un'intima liricità. Gli aspetti del mondo esterno si riflettono con immediatezza vivace nel *Temporale in paese* e negli altri piccoli lavori di Gaetano Di Martino; più fragile l'emozione contenuta nella campagna di Luigi Pane.

Trombadori rappresenta una vallata grigia, illuminata da un leggero e tiepido sole. Il minuzioso Donghi compone due paesaggi quieti, con le casette di mattoni, le piante dalle mille foglie venate, ed i cieli lindi e i fiori delicati su alti gambi filiformi: visioni affabili, impregnate d'un sorriso segreto. Pirandello in un alto paesaggio verde e bianco sembra sottrarsi all'angustiosa carnalità di altre sue fantasie, e comunicare più liberamente col mondo. E Carlo Carrà, poeta profondamente italiano, in due composizioni lineari, classicamente equilibrate, guarda le spiagge del Tirreno, riverberate dall'incerto cielo, al mutare della stagione.

Emerge a tutte queste pitture, e dalle altre che qui non citiamo, il volto dell'Italia, nelle sue zone di più antica fisionomia, non mutate e fatte belle dalle costruzioni secolari: i paesi rustici, i verdi campi, i monti severi; e le case dei poveri; e le disadorne officine. E' un volto infinitamente vario. Però nei quadri della Mostra non serve cercare l'odio, neanche cercare la disperazione: odio e disperazione non sono connotati dello spirito italiano.

Troviamo invece, in molte opere la stanchezza della povertà, l'ansia profonda della giustizia.

La polemica violenta e abnorme non è realismo, ma oratoria, cioè pura retorica, come si è ben visto nei fallimenti degli espressionisti di quarant'anni



fa. Gli autori presenti nell'esposizione romana hanno evitato questo rischio, ed hanno mantenuto la prima regola dell'arte, che è la misura. La intonazione umana e fiduciosa delle loro opere non è troppo lontana da quella di *Roma città aperta*, di Sciuscià. Così, hanno fatto autentico realismo, e, mentre hanno dichiarato la propria solidarietà, hanno confermato — contro le banali detrazioni — il vigore e la ricchezza delle arti figurative italiane.

C. L.

## Anche i divi tramontano

*La recente apparizione del mediocre film di Rober Wise «Executive suite», premiato alla XV Mostra di Venezia per «il miglior complesso di attori» probabilmente in omaggio alle intenzioni della Casa produttrice, ripropone alcune osservazioni e considerazioni sull'attuale forma e diffusione del divismo cinematografico. Ho accennato a «Executive suite» ritenendolo un film elaborato con certi scopi commerciali che già furono dei vecchi «Grand Hotel» e «Pranzo alle otto», cioè ottenere considerevoli incassi mediante il raggruppamento di un buon numero di popolari divi che, da soli, dovrebbero assicurare il successo, a prescindere dal contenuto e dalla validità artistica del film. Ovviamente la realizzazione di questo successo, meditato a torto o a ragione — secondo i punti di vista — dai produttori, è basata soprattutto sulle preferenze di una buona parte del pubblico, presumibilmente ancora orientata verso forme più o meno accentuate di divismo. Ma con quali forme ed in quale misura si manifesta oggi questo fenomeno? Se confrontiamo l'influenza esercitata attualmente sui giovani frequentatori di sale cinematografiche dai nuovi "divi" che anno per anno Hollywood ci sfora, con quella di cui erano succubi — per diverse plausibili ragioni — gli spettatori di vent'anni fa, notiamo alcuni particolari che stanno a dimostrare come anche in questo campo siano avvenute certe interessanti trasformazioni di gusto e di costume.*

*Nato in Italia negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale, ed importato in seguito dagli Stati Uniti con Rodolfo Valentino, il divismo viene abilmente alimentato e utilizzato dagli scaltri produttori americani come arma formidabile per gli sviluppi di una giovane industria destinata a divenire una delle più importanti del nuovo continente.*

*In breve si riesce a creare il mito dell'attore. Il divo e la diva sono esseri completamente avulsi dalla vita terrena, rilegati in un loro piccolo mondo di cottages, giardini e teatri di posa. Hollywood diviene la «Mecca del Cinema»: una specie di paradiso terrestre impenetrabile ai più e accessibile solamente ai grandi sacerdoti della pubblicità e del commercio della pellicola, muniti di pieni poteri per creare scandali, divorzi, finanziamenti, coppie ideali, ecc. a loro piacimento, inesorabilmente utili in quel periodo per il lancio e lo sfruttamento di un nome non ancora sufficientemente conosciuto per garantire i forti guadagni previsti dalle Case.*



Il suaccennato Rodolfo Valentino (1° eterno innamorato), Mary Pickford (la fidanzata d'America), Douglas Fairbanks, Clara Bow, Rod La Rocque, Pola Negri, ecc. divengono personaggi favolosi e stupendi, ammirati e venerati da un pubblico che li accarezza con la fantasia, incastonandoli come stelle luminose in un leggendario firmamento. Nascono così le stars, e con loro i primi giornalotti cinematografici a colori, l'industria delle cartoline artistiche, il sex-appael, la vamp e le foto-figurine nelle cioccolate da venti centesimi.

Si tratta comunque, da parte dei maniaci del cinema, di una ammirazione del tutto contemplativa e se vogliamo idolatriva, che, a onor del vero — se si esclude la moda delle pettinature maschili lisce e lucenti « alla Valentino » —, non è riuscita ancora ad incidere sul costume vero e proprio della collettività, — specie per quanto riguarda la grande massa popolare —, destinata a rimanere tale per diversi anni, anche quando, terminata la serie dei suicidi femminili quale estrema esasperata reazione all'annuncio della immatura morte del bellissimo « Rudy », nuovi nomi appariranno prepotentemente alla ribalta: Greta Garbo (la divina), John Gilbert, Ramon Novarro, Brigitte Helm, Adolphe Menjou, la Swanson, ecc.

Ma il divismo inteso in questa maniera non poteva logicamente offrire buone garanzie di stabilità e durata ai grossi monopoli della produzione americana. Era un fatto psicologico che comportava numerose sorprese, non esclusa quella di subire inopinatamente delle inflessioni destinate, di conseguenza, a gravare sui bilanci finanziari. Sarebbe stato semplicemente assurdo pensare che il pubblico avesse continuato per decenni a rimanere su tale pedissequa posizione, esaltandosi ed estasiandosi dinanzi ad alcune decine di attori artatamente trasformati in semidei, mitologici abitatori di un Olimpo di celluloidi, senza reagire, per poi indirizzare le proprie preferenze verso forme più spettacolari più reali e sincere.

Giunse opportuno in tal senso l'inaspettato avvento del sonoro 1927: i trusts sono subbuglio. Si tratta di trasformare radicalmente tutto un sistema di produzione. Non occorrono solo dei volti, ma anche delle voci. Appaiono i primi film sonori e parlati, e sarà proprio da quei film che il mastodontico apparato divistico dei felici anni del dopoguerra riceverà il primo durissimo colpo. I divi del « muto » non sanno parlare. La stampa li ridicolizza, e i frequentatori di sale cinematografiche cominciano, a dimenticarli. Crollano John Gilbert, Mary Pickford, Ramon Novarro, Clara Bow, ecc. Si salverà solo Greta Garbo.

Il cinema europeo intanto stava a guardare.

Il pubblico non si dimostrò molto contrariato per la ingloriosa fine dei suoi primitivi idoli. Evidentemente l'innovazione tecnica costituiva un fatto di tale rilievo per cui l'attenzione era quasi totalmente concentrata su di essa. Interessavano i rumori, i dialoghi, le canzoni, i suoni, ecc. tutto ciò insomma che mediante i progressi sviluppi della nuova scoperta veniva via via ad accrescere, o meglio a completare la suggestione delle immagini.

Intanto nuovi divi cominciarono ad apparire sugli schermi; divi che, a differenza dei precedenti, esprimevano il loro stato d'animo con un giuoco



mimico più attento dovuto alla sostituzione del gesto enfatico — che fino a quel momento era servito come unico mezzo comunicativo (guastato peraltro dell'inserimento delle didascalie a volte addirittura ridicole) —, con la parola. I protagonisti dei films divennero così più umani, più veri, più autentici. I divi non sembravano più degli esseri soprannaturali, bensì personaggi nei quali il pubblico non tardò a riconoscersi. E di questo ennesimo errore i produttori di Hollywood approfittarono immediatamente per dare inizio alla seconda fase di sfruttamento, che probabilmente costituì il più grave attacco al cinema — inteso nella sua accezione più intrinsecamente artistica — proveniente dal fenomeno del divismo.

Nasce così l'attore-tipo, l'attore-personaggio, l'attore-cliché. Una vasta gamma di attori che hanno il gusto delle stilizzazioni, che si compiacciono a dare dei personaggi un disegno ampiamente rilevato, fissando dei tipi definitivi, ai quali resteranno poi legati per sempre come inarrivabili, ma monotoni specialisti. Attori che daranno vita a una galleria di ritratti validi soprattutto per la storia del costume: Joan Crawford, Spencer Tracy, Clark Gable, rappresentano la tenacia imparata nella miseria; Jean Harlow e Carole Lombard, la sensualità peccaminosa e volgare; Bette Davis e Barbara Stanwick, l'aristocratica femminilità degli stati del Sud; William Powell e Myrna Loy, la felicità nel matrimonio borghese; Gary Cooper, Fred Mc Murray e Robert Montgomery, la nuova generazione yankee allegra e scanzonata; Loretta Young e Norma Shearer, la dolcezza e l'ingenuità racchiusa in una giovinezza pura e sognante; e via dicendo.

Fredric March, Greta Garbo, John Barrymore, Katarine Hepburn, Leslie Howard, riusciranno a mantenersi su di un piano più distaccato, quasi in un dignitoso isolamento. Saranno ammirati e soprattutto molto apprezzati, ma meno sentiti degli altri per il maggiore impegno intellettuale da essi richiesto, perchè, in definitiva, si riveleranno solamente degli attori, senza dubbio ottimi, ma solamente degli attori.

In questo vasto campionario di tipi e di personaggi vi fu la possibilità per tutti di scegliersi un modello da imitare nel vestire nel comportamento. Perfino gli anziani ebbero, per questo, a loro disposizione i popolari Wallace Beery e Marie Dresler, e il signorile Lewis Stone (un altro sopravvissuto del « muto »).

Le biografie dei divi (stampate e vendute a decine di migliaia) e la pubblicità, serviranno ad alimentare sensibilmente questa seconda ondata di fanatismo. Da quelle pubblicazioni, per esempio, Clark Gable e Joan Crawford risulteranno essere stati rispettivamente un modesto operaio cercatore di petrolio, ed una cameriera in certi locali di terz'ordine; i ceti popolari abboccano: li considereranno dei loro e li seguiranno con particolare ed accentuata simpatia. Non solo, ma il pubblico avrà la possibilità di legarsi in una forma più consistente ai suoi beniamini dello schermo mediante l'uso del sapone X e del dentifricio Y che, secondo un ben congegnato lancio pubblicitario, sono preferiti da nove stelle su dieci e dai più affascinanti divi del cinema.



Hollywood ha giocato un'altra grande carta: la più fortunata forse della sua breve storia.

La grande carnevalata delle imitazioni da parte del pubblico ha inizio con l'enorme successo di Clark Gable nel fortunato film di Frank Capra « Accadde una notte ». I giovani rinunciano alle sigarette per la pipa, e indossano vistosi abiti sportivi con l'impermeabile buttato sulle spalle e il cappello sulla nuca. William Powell impone la spilla nel colletto della camicia. Nuovamente Clark Gable, nel film « Lo scandalo del giorno », lancia la moda della minuscola penna infilata nel nastro del cappello, mentre Joan Crawford, oltre a fare allargare labbra con arditi colpi di rossetto alle ragazze che credono di somigliarle, lancia, nel film « La danza di Venere », i famosi nastri di seta sul décolleté delle scarpe. Altre ragazze, quelle biondiccie, si orientano verso Jean Harlow platinandosi le chiome, ed altre ancora scelgono a modello per le proprie, le sopracciglia di Myrna Loy. Nei dancing di periferia i migliori ballerini amano affibiarsi i soprannomi di Fred e di Ginger in omaggio alla popolare coppia di « Roberta » e « Carioca ». Un'altra numerosa categoria di giovani appartenenti al ceto borghese preferirà, secondo il sesso, ispirarsi a Robert Montgomery, Barbara Stanwich, Gary Cooper, e così via.

Tutto finì con lo scoppio della seconda guerra mondiale.

Intanto il cinema italiano, quello dei telefoni bianchi, aveva iniziato il tentativo veramente umoristico di sostituire i divi d'oltreoceano con attori nostrani, giuocando soprattutto sulla somiglianza e su certe supposte affinità di temperamento e di carattere. Si cercò di surrogare Deanne Durbin con Chiaretta Gelli, Joan Crawford con Milly, Clark Gable con Mino Doro, William Powell con Emilio Cigoli, Greta Garbo con Isa Miranda, ecc. mentre i tre aquilotti: Roberto Villa, Massimo Serato e Leonardo Cortese, avevano l'oneroso incarico di dar vita a un nuvo genere di divo tipicamente italiano. Erano i tempi dell'autarchia.

A questi tentativi del tutto puerili il pubblico rimane affatto indifferente, anzi ne raccolse il solo lato umoristico, e ciò valse a mantenere una pernicioso diffidenza nei riguardi del nostro cinema anche quando, nel dopoguerra, i registi italiani sapranno dare ampie dimostrazioni in fatto di arte cinematografica.

A liberazione avvenuta i vecchi attori di Hollywood riappaiono sui nostri schermi, ma i loro fan non li accoglieranno più con l'entusiasmo di un tempo. Molte cose sono accadute l'esperienza fascista, la guerra, l'occupazione tedesca, ecc. sono avvenimenti che hanno un peso enorme sul modo di pensare e di agire delle vecchie e particolarmente della nuova generazione. I giovanissimi sfogano la loro esuberanza nel boogie-woogie, nel chewing-gum e nelle pin-up-girls, e i meno giovani hanno altri problemi per la testa. D'altra parte, anche per gli attori di Hollywood il tempo è passato: non hanno più la freschezza degli anni indietro, sono ingrossati e i loro volti denunciano già qualche ruga sfuggita alla paziente opera dei truccatori.

Tutto da rifare dunque per i produttori americani e per le agenzie pubblicitarie. Non c'è tempo da perdere, tantopiù che un nuovo filone arti-





Una scena di massa di « Shaitan, il diavolo del deserto », film in CinemaScope diretto da Bernard Borderie in Eastmancolor (Coproduzione italo-francese)

Pedro Armendariz e Folco Lulli in un'altra scena dello stesso film, che è stato tratto dal romanzo di Joseph Kessel « Fortune Carrée ». (Distribuzione Zeus)





# L'OCCHIO DI VETRO

Alberto Sordi,  
« L'arte di arrangiarsi »



Pedro Armendariz a Roma

Film a fumetti: come due  
buoni attori (Ubaldo Lay e  
Valeria Moriconi) vengono  
sciupati in film d'ambiente





stico squisitamente italiano ed europeo, il neorealismo, è riuscito ad imporsi all'attenzione dei critici e degli spettatori più avanzati, dimostrando assurda l'inevitabilità del tipico cast hollywoodiano per raggiungere il successo.

Siamo alla terza fase del divismo. La prima bomba è Rita Hayworth: la chiameranno l'atomica, ma si rileverà assolutamente innocua. Un effimero successo seguirà la sua fugace apparizione, poi diverrà addirittura un motivo umoristico. Cadono in seguito Veronica Lake e Lauren Bacall, mentre Lana Turner riesce a suscitare un certo interesse per un paio d'anni e non di più. Altri lanci a vuoto possono considerarsi quelli di Elizabeth Scott e Jean Russel, di Ava Gardner e Elizabeth Taylor, di Gregory Peck e Tyrone Power, e sarebbero decine i nomi dei nuovi divi anche italiani, che le organizzazioni industriali hanno tentato d'imporre al pubblico nell'intento di raggiungere nuovamente il livello d'anteguerra in fatto di cieco fanatismo e di redicola sottomissione ai voleri e ai capricci degli agenti pubblicitari delle potenti big five di Hollywood. E il caso recente di Marilyn Monroe, pressochè ignorata come attrice dalla massima parte dei frequentatori di sale cinematografiche, nonostante il clamoroso lancio attraverso centinaia di copertine di riviste in rotocalco e qualche filmetto di mediocre fattura, resta a confermare che nuovamente nel pubblico qualcosa è cambiato. La stessa pubblicità di quel famoso sapone non ha più effetto.

Con ciò non si intende dimostrare che la totale estinzione del fenomeno divistico sta per essere un fatto compiuto, tutt'altro — sarebbe una grossolana ingenuità —, ma è sufficiente limitarsi a constatare una nuova trasformazione, senza dubbio positiva, nel modo di valutare gli attori da parte dello spettatore medio, nella giusta misura e secondo i loro reali meriti. La parola divo è da considerarsi ormai un vocabolo anacronistico nella terminologia cinematografica. Oggi al pubblico interessa l'attore, e — la maggioranza forse inconsapevolmente — lo apprezza nella sua prestazione più rigorosamente conforme ai canoni dell'arte del film, negandogli la propria simpatia per quelle semplici e gratuite esibizioni inquadrare nella totale mediocrità di un'opera di basso livello. In altre parole la maggior parte del pubblico medio non va più al cinema per vedere il divo in un film qualsiasi, bensì per vedere il film interpretato possibilmente da bravi e simpatici attori per (e la capacità degli interpreti non può logicamente prescindere dal valore della opera), indipendentemente dal loro curriculum vitae, dalla loro notorietà, dalla loro bellezza, ecc.

Si apprezzerà così l'attore Laurence Olivier per le sue ottime interpretazioni scespiriane, ma egual successo riscuoterà l'operaio Lamberto Maggiorani per l'inarrivabile prestazione in «Ladri di biciclette». Gina Lollobrigida, entusiasma le platee col personaggio della Bersagliera in «Pane, amore e fantasia», ma non dobbiamo dimenticare che quelle stesse platee si entusiasmarono per Maria Fiore nel film di Castellani «Due soldi di speranza». Due attrici, una professionista, l'altra presa dalla vita reale, piacciono in egual misura al pubblico in due films pressochè analoghi. E' evidente che al di sopra di esse lo stesso pubblico ha apprezzato soprattutto le opere nel loro insieme totale (regia, fotografia, soggetto, ecc.), senza fare discri-



minizioni sullo stato di servizio delle due protagoniste, chè, in tal caso, la peggio sarebbe toccato decisamente all'inesperta e sconosciuta Maria Fiore alla quale la pubblicità, prima dell'uscita del film, non aveva dedicato neppure una riga.

Non è stata Martine Carol a decretare il successo di « La spiaggia », bensì il film che è piaciuto, tanto più che fra le altre cose offre la lieta sorpresa di una deliziosa Martine Carol, che a sua volta poteva benissimo essere sostituita da un'altra « deliziosa » qualsiasi, senza che il successo del film stesso ne avesse risentito.

La popolarità sempre crescente di Marlon Brando e Audrey Hepburn, per esempio non è da ricercarsi in un paventato ritorno al divismo « vecchia maniera », bensì nelle capacità interpretative di due ottimi, autentici attori.

Questi pochi esempi altro non volevano che appoggiare l'affermazione che la terza fase del divismo è decisamente sfavorevole per coloro che tale fenomeno fino ad oggi hanno favorito. Evidentemente anche e soprattutto la buona stampa cinematografica, le recensioni dei quotidiani, gli articoli in terza pagina, hanno giovato a procurare questo leggero miglioramento. Anche il cinema europeo e la produzione indipendente americana se ne sono accorti, e si nota appunto in questi ultimi tempi un maggiore eclettismo nei suoi attori e una maggiore varietà di scelta. Si comincia a non produrre più il film per il divo, ma a scegliere degli attori per un determinato film; ed è inutile sottolineare la differenza e la relativa importanza ai fini di un miglioramento qualitativo. Solo Hollywood rimane pervicacemente legata ai vecchi schemi, e i risultati negativi anche sul piano della produzione media sono oggi più che mai evidenti.

E il lungo discorso potrebbe senz'altro concludersi con la constatazione del tramonto del divo inteso come attrazione fine a sè stessa, distaccata cioè dal reale valore artistico del film, essendo subentrato alle vecchie una nuova forma di ammirazione per l'attore che, pur influenzando sotto certi aspetti ancora negativamente sulla produzione (e qui cadrebbe opportuno un breve inciso sui discutibili gusti di un certo pubblico non sui pregi estetici, ma sul sul contenuto del film), esclude tuttavia quell'esasperato fanatismo che caratterizzò i decenni compresi fra le due guerre mondiali; dai casi patologici dei suicidi per Rodolfo Valentino, allo stordimento collettivo che investì un'intera generazione.

LUCIANO CUSSINI

## West a Roma

Non ricordo più niente del mare, fuorchè la visione d'un po' di schiuma e d'un'onda sonora e lucente che permane nella mente, allorchè la sera cade dolcemente su Roma girondolando con me le strade ancor calde di sole e dandomi l'impressione ch'essa abbia un lungo tempo a disposizione prima di avvolgere nel buio soffocato dell'estate.



Sarebbe tempo di andare al cinema! E' la sola cosa che resta a fare verso quest'ora... ma dove? Siamo in agosto, le sale sono per la maggior parte chiuse ed il cartello con la scritta « Riposo » riappare con snervante monotonia nella sua poco originale posizione trasversale. Ci dirigiamo verso una arena, un'arena fresca e confortevole sin quando le zanzare d'assalto non sferrano un'offensiva che tramuta il godimento del refrigerio in un poco piacevole bruciore.

L'arena è gremita; e par di sognare al vedere che tanta gente è ancora a Roma. Ma di dove è uscita? Le strade sono vuote di romani, ma piene di turisti stranieri.

Nel vedere tutta la gioventù che ha invaso l'arena avrei dovuto indovinare che si trattava di un Western, nessuno ha però, prima di entrare, pensato a guardarne il titolo, poiché non vi è scelta tra i più idioti film dell'annata o quelli più vecchi, non vale certo la pena di preoccuparsene.

Questa sera vi è un film di Jonh Ford, un Western del più bel nero! Gridi, richiami, saluti d'un posto all'altro e salti di gambe ventenni che valicano d'un sol balzo le vecchie poltrone di vimini.

Ma guarda un po'... quello lì biondo è Risso... ma sì... il carabiniere della Lollobrigida... e quella accanto? E' miss cinema, si vedono spesso assieme!... Vuoi conoscerlo?... E' l'amico del tale... sai il mio amico con la ragazza bionda... sì, quella alta... qualche gesto per far capir meglio, e poi... comincia il film!

Naturalmente le attualità le abbiamo viste almeno una diecina di volte, e Dio solo sa quante altre volte saremo costretti a sorbirle.

Benchè all'aperto fa molto caldo e trovo strano che uno dei miei compagni non abbia, come tutti gli altri, levata la giacca. Incuriosita gli chiedo se non stia bene e mi sento rispondere (ironia del caso) con un sussurro pieno di mistero: « non posso togliere la giacca, sono armato ». Freno a tempo una risata che scrosciante, sia pur nella sua intempestività, sarebbe stata più che giustificata per chiedermi:

« Ma che credono, che pensano questi moderni giovani con i loro venti anni e le loro pistole sotto le giacche? Tentano di prender sul serio se stessi, o non tentano piuttosto, con ben poco senso critico, di farsi prender sul serio dalle loro giovani e forse esaltate amichette? ».

Ogni qual volta sullo schermo si spara, e le pallottole grandinano nel film come in un giorno di tempesta, questa gioventù comincia a vivere con intensità... porta la mano alla tasca della rivoltella... quella stessa rivoltella che vorrebbe l'avventura che non viene, e che quando verrà... finirà male!

Perché tanto amore per questi vecchi film del West che ci fanno vedere attraverso la nebbia del tempo un passato rimpicciolito e reso striminzito dalla sua lontananza? Perché questo tentativo di evasione, di ricerca di avventura nella storia, quasi che l'epoca presente che noi viviamo non fosse già essa stessa tutta un'avventura e ben più pericolosa di quella del passato? Senza questo sarebbe ben noiosa la piatta e scialba vita odierna, ma i giovani di questo non si accorgono e cercano sugli schermi quell'avventura che non sanno o non hanno la forza di cercare!



L'epoca che noi viviamo è favolosa. Mai l'uomo ha vissuto dei momenti così affascinanti, ma al grande balzo in avanti della tecnica non abbiamo ancora risposto con un equivalente progresso interiore e vi è perciò in questi giovani uno squilibrio che, eccettuato dalle meschinerie della difficile vita moderna, li cristallizza in una noia senza fine.

Questa gioventù invece di reagire e cogliere l'avventura dalla vita di ogni giorno, preferisce stare alla finestra ed attendere... attendere per vedere che cosa accadrà! Ed allora, i vecchi film, sia gialli che di pionieri del West, piacciono loro immensamente tanto da far pensare che preferiscano questo periodo dell'anno ed i suoi inqualificabili programmi. Soltanto l'eroe, e naturalmente l'eroina, rimangono soli sullo schermo, ma questo non perché gli altri attori vogliano lasciarli in pace a dirsi tante e tante cose dolci, ma soltanto perché sono tutti morti, lasciando ai « due » il difficile compito di ripopolare il « solitario e sconfinato West ».

Non appena si riaccende la luce il rumore della folla fa sembrare uno scherzo quello della sparatoria sullo schermo. Si chiacchera del film, degli attori e si scivola rapidamente sul tema delle attrici e del loro fascino. Ma vi sono in giro pochi pettegolezzi. Negli studi cinematografici non vi sono nuovi amori, e non sono esplosi nuovi scandali. Gli attori avviliti e sudati, con il cerone liquefatto, corrono con poco entusiasmo tra una posa e l'altra alla ricerca di un po' d'ombra e d'un po' di frescura, pensando solo al Festival ed alle sue conseguenze.

Chiacchera gentile senza cattiveria, ciak fra amici... « sai la Lollobrigida sta per andare negli Stati Uniti,... Marlon Brando arriva sul *Liberté*,... Eva Vanicek è stata scritturata per il *Robinson Crusoe*... ». Ma nessuno penserà nel tempo stesso a dire che la povera isola di Robinson Crusoe, o meglio l'isola di Massa Tierra al largo del Cile, sta scomparendo perché mangiata dalle capre ed erosa dalle onde. Triste fine di una terra nata dagli abissi del Pacifico e che ad essi ritorna. Queste capre avrebbero distrutto completamente la fitta vegetazione di questo paradiso dei Tropici, che già accolse il grande uomo, sicché le coste sgretolandosi rapidamente vengono inghiottite dal mare.

Povero Robinson Crusoe, si fa un film su di lui, ma nessuno di coloro che ricercano l'avventura ha un pensiero per quest'isola che lo accolse.

Frattanto, tra rumori di macchine, mormorii di folla e chiacchiere fra amici, l'arena si vuotata. Quelli che hanno la pistola hanno anche l'automobile e molto poco da fare... questo spiega la pistola, la loro noia, e la loro sete d'avventura... forse però soltanto sullo schermo.

Cinema d'estate... che cosa strana!... sei un'avventura!

CATHERINE COURIER DE MÉRÉ



*Abbonatevi a*

# FILMCRTICA

In 5 anni di vita « Filmcritica » si è saputa imporre  
come la più importante rivista di cultura

## Il cinema attraverso la cultura

Collaborano a « Filmcritica »:

Angioletti, Amengual, Barbaro, Bazin, Bertolucci, Calendoli, Ciarletta,  
Contini, Clemente, D'Amico, Della Volpe, Demby, Ferrara, Frateili,  
Gadda Conti, Giani, Lo Duca, Marotta, Orsoni, Parente, Prisco,  
Prosperi, Quattrocchi, Ragghianti, Rea, Rondi, Solaroli, Zuniga, ecc.



Nel 1955 FILMCRTICA uscirà puntualmente in fascicoli  
di 48-64 pagine il 30 di ogni mese in rinnovata veste tipografica  
SEMPRE a Lire 200 il fascicolo

Abbonamenti per il 1955:

Annuale Lire 2.000 - Semestrale Lire 1.100 - Estero il doppio  
(c. c. Postale N. 1/33033)

*Ad ogni abbonato che rinnova l'abbonamento entro gennaio  
un volume omaggio della Piccola Biblioteca dello Spettacolo*



## Italiani e inglesi

di

FRANCIS KOVAL

*Londra, novembre.*

Il festival dell'Unitalia, tenuto a Londra dal 21 al 31 ottobre, è stato veramente un trionfo.

E su ciò non vi sono dubbi: tanto i nostri ospiti italiani quanto il mondo cinematografico della capitale inglese, sono stati tutti d'accordo nell'affermare che veramente si è trattato di un grande successo.

Lo scopo era di attrarre l'attenzione degli inglesi sull'importanza del cinema italiano, sul suo sviluppo miracoloso durante l'ultimo decennio e sulle possibilità future. E tale scopo è stato raggiunto in pieno.

Inoltre, la presenza della Famiglia Reale alla serata d'apertura del Festival, e il successo che ha incontrato « Carosello napoletano » hanno ancor più contribuito a « captare » l'interesse di ogni singolo cittadino britannico, accrescendo notevolmente la portata di tale evento.

Il successo, quindi, è stato pieno e tutta la stampa britannica non ha mancato di sottolinearlo e renderlo popolare presso tutti, « aficionados » o no del cinema europeo.

I più significativi dei film proiettati (« Pane, Amore e Fantasia » e « Carosello Napoletano ») stavano per avere la loro prima londinese ed è stata una ottima idea di includerli nel festival. Tanto « La Strada » che « I Vitelloni » — due opere così tipicamente italiane da risultare un po' difficili per un pubblico straniero — hanno ottenuto da parte della stampa una ottima accoglienza. Lo zibaldone di Blasetti « Nostri Tempi » ha avuto il plauso che si merita. Lo stesso vale per « Sesto Continente », « Camilla », « Puccini » e « Giuseppe Verdi ».

Tuttavia i film formavano solo una parte del festival. La presenza di stelle come Gina Lollobrigida e Sophia Loren ha completato il successo aiutando ad ottenere uno spazio bene in vista sui giornali o sulle riviste, cosa non facile. In un altro campo, i contatti ad alto livello tra « producers » e personalità ufficiali si sono mostrati di un valore incommensurabile e avranno probabilmente un effetto profondo sullo sviluppo futuro delle relazioni anglo-italiane nel settore cinematografico.

Il convegno formale del « Comitato Anglo-Italiano di Produzione Cinematografica » è stato uno dei risultati immediati e visibile. Esso finì non solo



con la decisione unanime di studiare con cura le prospettive per la coproduzione, ma ancora con l'annuncio che l'accordo anglo-italiano del maggio 1953 (che finora si è mostrato utile a tutte e due le parti) continuerà ed essere valido finché entrerà in vigore la nuova legge italiana che rimpiazzerà il decreto-legge 448 del 26 luglio 1949.

Quando ho chiesto al comm. Nicola de Pirro di volermi dire le sue impressioni, egli si mostrava assai ottimista:

« Siamo arrivati ad un grado di mutuo accordo che non sarebbe mai stato possibile sotto condizioni diverse e senza quella atmosfera di estrema cordialità che ci ha circondato durante tutta la nostra permanenza a Londra », egli diceva. Per quanto finora nulla è stato sottoscritto, non siamo mai stati più vicini al fissare un valido progetto per la coproduzione anglo-italiana e nessuno dovrebbe meravigliarsi se fra breve tali coproduzioni, sul genere di « Giulietta e Romeo » cominciassero a realizzarsi.

S. E. il prof. Giovanni Ponti era anche più soddisfatto riguardo al successo della « Settimana italiana » ma il suo commento era su un livello diverso.

« Lasciando da parte le ripercussioni commerciali di questa manifestazione che a mio parere saranno considerevoli, io sento che la visita della nostra delegazione a Londra ha grandemente rinforzato la reciproca comprensione tra i due nostri popoli. Il fatto che i nostri film sono così bene compresi e spesso accolti con entusiasmo dal pubblico inglese è cosa che mi riempie di speranza. Io sono sempre stato di opinione che il cinema può essere un intermediario eccellente per preparare una maggiore comprensione internazionale e l'accoglienza cordiale che abbiamo avuto a Londra mi ha rinforzato in tale convinzione! ».

Pur apprezzando l'enorme interesse mostrato dal pubblico londinese per le rappresentazioni al Cinema Tivoli non va però sopravvalutata l'importanza degli applausi, poiché a ogni osservatore imparziale risultava chiaro che generalmente i duemila posti del grande teatro erano occupati per il 50% da italiani residenti a Londra, felici di sentire dallo schermo la loro lingua materna e per l'altro 50% da « affezionados » sempre pronti a ricevere con applausi e giubilo un film di provenienza continentale.

Il dott. Achille Valignani, Segretario Generale dell'Anica e dell'Unitalia su questi punti non aveva incertezze. Ma egli si affrettava a mettere in chiaro:

« Sia pure così, ciò non toglie che quasi ogni film che abbiamo proiettato durante il festival ha trovato un suo distributore inglese. E solo Dio sa quanto tempo ci sarebbe voluto senza questa iniziativa... Questa è la maggiore tra tutte le « Settimane italiane » che abbiamo organizzate. L'importanza di Londra e la presenza della Regina alla prima serata hanno dato all'avvenimento un carattere mai prima raggiunto. Poi erano di importanza invalutabile i contatti personali con i capi delle Compagnie britanniche. Tutti siamo oramai consci che una breve gita a Londra e una conversazione diretta siano un metodo assai più efficace per eliminare eventuali contrasti che delle interminabili corrispondenze... ».

FRANCIS KOVAL



# LIBRI DEL MESE

(a cura della redazione)

## Due racconti

Di Vinicio Marinucci e di Tito Guerrini, sono usciti in questi ultimi mesi due racconti, un grosso romanzo e una novella breve, due testimonianze di un'attività letteraria tenace e appassionata che sono poi la rivelazione dell'aspetto più autentico di questi nostri amici. Marinucci perseguiva da anni quest'intento letterario e avanti l'ultima guerra i testi delle commedie da lui tradotte e presentate in Italia lo avevano ben caratterizzato come un intelligente scrittore di cose di teatro. Guerrini ci riconduce al dopoguerra, il suo lungo racconto «Tu sei Pietro» le sue esperienze di radiodramma, «La zia materna» e «Cattive compagnie» avevano un tono preciso e letteralmente compiuto, la sua prosa sorvegliata accendeva sensibilità nuove.

I racconti che oggi ripropongono al lettore queste sensibilità, quest'acuto senso di ritrovare le cose nella memoria, presentano caratteri di somiglianza almeno nel contenuto: sono più semplicemente due storie d'amore. Amore in una casa chiusa quello del Marinucci (1) («La porta accanto»); amore incerto e dolorante quello del Guerrini («Fascino della notte») (2).

Due uomini e due donne: l'uomo del Marinucci, un essere che con meraviglia e gradito stupore scopre, innamorandosi, che la donna da lui incontrata in una casa di malaffare ha le stesse reazioni, gli stessi desideri e gli stessi sentimenti delle donne cosiddette «normali». L'interesse quasi morboso che l'ha spinto tra le braccia di quella creatura perduta cede il posto a un amore commosso e trepido fatto di continua ricerca, di tenerezze continue. Si ricordi ad esempio le pagine che narrano la prima passeggiata dei due innamorati alla scoperta di Roma, le loro confidenze e quel loro andare svagato ed assorto.

L'uomo del Guerrini invece è tipico del

(1) VINICIO MARINUCCI, *La porta accanto*, Roma, «Macchia», 1954, 16°, p. 331.

(2) TITO GUERRINI, *Fascino della notte*, Roma, «Elite», 1954, 16°, pag. 40.

nostro tempo. Irresoluto, preda di se stesso, dagli impulsi contrastanti e al tempo stesso desideroso di quiete interiore, quiete che invano attende che gli venga donata. La storia breve si snoda tra l'incapacità di lui a «volere» e la ipocrita pietà della ragazza che lo vuole «come tutti gli altri», ben sapendo quale scottante ingiuria siano queste sue parole per l'uomo innamorato ma al tempo stesso orgoglioso della sua personalità. E, quando l'uomo si decide a imporgliela compie, offendendo la vanità di lei, un atto psicologicamente sbagliato e fuori tempo e non ottiene altro risultato di offendere e di farla allontanare.

La storia si chiude sulla desolata speranza dell'uomo «solo» in un perdono che forse non verrà.

Storia che è facile comprendere essenzialmente psicologica, intessuta di una trepida malinconia che si avvale di brevi e avvincenti descrizioni, quella Roma, ad esempio, bagnata dal crepuscolo e quei selciati deserti e umidi dove i passi dei due, l'uomo e la donna, risuonano come perduti nel tempo.

Tuttavia occorre dire che al Guerrini gioverebbe abbandonare quello stile ancor troppo intellettualistico e letterario per dare libero sfogo alla sua vena; in certi punti assai felice e gradevole.

Azzardato, ci sembra, è il paragone che è stato fatto tra la «Fossa» di Kuprin e la «Porta accanto», direi anzi inesistente poiché Kuprin descrive un ambiente con una evidente funzione sociale e astraendosi dai personaggi che descrive mentre per il Marinucci l'ambiente serve soltanto a dare sfondo al racconto e giustificarne lo svolgimento e la conclusione: la donna che silenziosamente ritorna da dove è venuta, e dietro di lei si chiuderà la «porta accanto».

E, non a caso, il racconto è stato fatto di prima persona, ogni cosa, ogni situazione sono viste dal di dentro, sofferte e sopportate, ma mai viste con un occhio obiettivo; c'è soltanto il bisogno di sfogare con accurate parole la dolcezza e il tormento di un amore contrastato.

C.



# SCHEDE CRITICHE

(a cura di E. BRUNO, G. FERRARA, T. GUERRINI e A. DI LAURA)

## Viaggio in Italia

Roberto Rossellini, che resta il nostro più importante regista, importante su un piano di poesia, di impegno e di contenuto umano, merita un discorso particolare più approfondito e pensato di questa breve nota al suo ultimo film. Un discorso che tragga elementi dai suoi film migliori, dalla cronaca, alla poesia, al romanzo. Un discorso lineare, che escluda distorsioni e ripensamenti, e che colga nell'arte immediata, gli elementi più tipici di quella corrente di gusto e di pensiero che è il neorealismo, assolutamente valido come movimento di tendenza, del tutto autonomo e con una configurazione propria che bene si inserisce in quello che è stato definito il « gusto contemporaneo ». La tendenza di unificare l'astratto al concreto, tendenza accertata con acume da Venturi, potrebbe ritrovarsi anche qui, nel neorealismo, quando si ritenga opportuno non fermare il discorso agli elementi esteriori, ma approfondire in questi, i problemi dell'uomo. L'avvio di questo discorso è dunque il poter comprendere quali argomenti guidano la vita di oggi, in quale prospettiva giocano certi atteggiamenti che dalla cronaca traggono spunti, dalle reazioni tolgono elementi, e nell'insieme vedere come un itinerario del cammino dell'uomo verso una comprensione della sua realtà, che è realtà sociale e psicologica insieme. Per Rossellini non si può certo parlare di formalismo, ma quel suo stile volutamente sciatto e la figura volutamente trascurata nella composizione, danno credito alla tendenza di definire « maniera » quello che in verità altro non è che esigenza di non creare eroi, per meglio parlare, da uomo, di uomini semplici; e cogliere di riflesso nel gesto, nel sorriso, e nel silenzio, gli elementi per un racconto realistico.

Questo per meglio inquadrare *Viaggio in Italia*, l'opera sua più intimista, la più fine descrizione della vita di due persone che nonostante l'abitudine e gli anni passati assieme, sono estranei l'uno all'altra, sono troppo orgogliosi, per ammettere di sentirsi vicini, per ammettere i loro stessi desideri, per ammettere che le stesse cose, gli stessi pensieri, gli stessi sentimenti, sono comuni ad entrambi. Non c'è però in questo richiamo all'essere orgoglioso, la sfida spietata di un Sartre, che intitola « orgogliosi », poveri relitti umani in preda ai sensi e alle passioni. Non c'è la polemica della sfida, ma il mite richiamo ai valori dell'uomo che, spenti dal conformismo di una società sempre uguale a se stessa, sempre monotona come le forme ripetute e standardizzate dei gesti, trova nella rottura e nel contatto con un nuovo ambiente, le ragioni per un più evidente ritorno alla verità. I protagonisti del film sono due coniugi inglesi, abituali, tradizionalisti, logorati dall'abitudine, che venuti in Italia per motivi privati, di fronte alla differenza d'ambiente avvertono la rottura che c'è oramai tra di loro. La rottura che si è infiltrata tra loro, per cui essi si scoprono estranei proprio in quel loro diverso reagire alla realtà, che li circonda. La scoperta dell'essere estranei, precede la effettiva indifferenza alla quale si erano abituati, e giunge improvvisa. Ma sarà quella stessa realtà così diversa così più vera e carica di elementi



umani, a riavvicinarli, quando la rottura inevitabile avrà mostrato chiaramente il loro dramma più vivo.

Questa scoperta dell'Italia, di una Italia più facilmente deformata dal gusto del « turista », questa Italia che s'addensa nei pressi di Napoli, che si svolge attraverso le sue strade popolate, la gente schietta, il mare di Capri, l'accecante distesa delle isole, questa Italia, è la scoperta più poetica di Rossellini che ha saputo immergere tutto il paesaggio in un clima poetico che sa di vita e di morte. Il richiamo fa venire in mente non a torto la scoperta di certa Spagna nelle pagine di Hemingway, fa venire alla mente un richiamo antico, che dalla morte parte per ricondurre alla vita, come nella scoperta del calco di gesso negli scavi pompeiani, che per intensità drammatica resta tra le pagine più commosse di Rossellini. Vita e morte ritornano insistenti nel film, un richiamo a certa realtà meridionale colta con l'asciuttezza di un narratore moderno, una specie di Fiesta, senza mai scadere su un piano esteriormente folcloristico.

Dopo il ritrovamento del calco di una giovane coppia di sposi di duemila anni fa, sembra di risentire quel fascino degli anni e dei secoli, che veramente richiama lo spirito della gente del Sud, e intendo napoletani, lucani, siculi, tra i quali non è difficile sentire rievocati episodi di mille e mille anni avanti, con lo stesso fascinoso gusto realistico delle cose accadute nella cronaca.

Colta, se pure a tratti nel film *Viaggio in Italia*, questa realtà dunque è sempre presente, è presente questo fascino antico, è presente l'esteriorità strumentale della religione accolta dal lato più appariscente e formale, come nella sequenza finale della processione e del miracolo, dove il « vero » miracolo, è appunto quel ritrovarsi dei due tra la folla che li travolge. Il grido di aiuto della Bergman, toglie via l'ultima maschera a quel loro schermirsi dietro schemi più comodi, e li rende indispensabili l'uno all'altra: « non voglio perderti, ti amo ».

EDOARDO BRUNO

## Operazione Apfelkern

E' difficile porre a confronto con *La Bataille*, un film che come questo sfugga in modo tanto rigoroso l'enfasi e la declamazione: si può dire il capolavoro dell'antiretorica. Le figure son colte negli atteggiamenti più feriali, né in apparenza si hanno eroi tra quegli uomini, perché tutti sembrano compiere un dovere che sarebbe vergognoso non assolvere e che perciò non porta meriti o distinzioni particolari. *La Bataille* è forse il film più realistico del cinema francese, molto vicino agli esempi italiani di quegli anni (anche se non si può parlare di contatto). Il fatto è che Rossellini, uomo del dopoguerra, e Clément, uomo del dopoguerra, capiscono che per dire di certi eventi che ancora pulsano nell'animo, e per esaltarne la verità, non c'è che avvicinarsi il più possibile all'essere delle cose, alla quotidianità d'un fatto che, proprio nell'essere quotidiano, trova la sua grandezza. Per questo, nello stesso anno, il regista italiano e

quello francese si trovano spiritualmente vicini, probabilmente senza saperlo: per aver portato sullo schermo, per la prima volta, non più dei personaggi, ma degli uomini, non più sentimenti da esprimere ma sentimenti autentici, rivelati senza trasposizioni. Non è soltanto il fraseggiare spoglio, la fotografia nuda elementarmente contrastata che avvicina *Paisà* a *La Bataille*: è un contatto di fenomenologie, un modo di considerare la realtà dallo stesso punto di vista.

Il che però non vuol dire che tra Rossellini e Clément non ci sia divario stilistico grandissimo: il secondo si mostra, già dal suo primo lungometraggio, dedito ad una osservazione rigorosamente meditata, e sostenuto non soltanto dall'esperienza naturalistica già vissuta dal cinema francese, ma anche dai famosi esempi russi. Si pensi ai tagli di montaggio descrittivi l'ascoltare dei ferrovieri, mentre il tedesco vocifera dalla locomotiva. Qui, persino la fotografia, e oso dire la scelta somatica dei volti, sembra rievocare Pudovchin, Dovcenko, Don-



skoj. Inoltre, se si guarda alla spiegazione figurata fornita da un partigiano a un compagno, sul modo usato dai tedeschi per far procedere il treno, aiutandosi con dei frammenti di legno («Lo vedi questo: è il treno blindato»), si ricorderà che in *Ciapaiev* un'analoga spiegazione veniva data con altrettante semplicità e immediatezza, da Ciapaiev stesso, quando illustrava il suo piano di battaglia con frutti e oggetti disposti su un tavolo.

Su questa base culturale (che in Rossellini sembra invece non essere, o almeno non contare) Clément giunge così a un realismo più sorvegliato, certamente privo di quella freschezza che caratterizzava i film italiani, ma tuttavia esteticamente non meno apprezzabile. Non è certo la base culturale che può determinare più o meno l'artisticità di un'opera: si dovrà se mai cercare le limitazioni all'interno dell'opera stessa.

Qui, ne *La Bataille*, sono le alternanze di ispirazione a determinare scompensi, per cui da brani liricamente sentiti, si passa ad altri di puro proseguimento, o di banale spiegazione. Il fatto è che l'artista non sempre si trova a suo agio di fronte alla materia narrata: da ciò quella certa faticosità di procedere, quelle cuciture non rigorose tra azione e azione, quei toni ora dimessi, ora documentaristici, ora poetici. E ad una analisi che proceda un po' meno entusiasticamente di quella del Sadoul, non può sfuggire come veramente coerente sia soltanto la parte iniziale, dove i fatti — sebbene frammentari, come in tutto il film — si susseguono però su una linea continua, quasi anelli d'una stessa catena fortemente saldati.

Dal momento in cui un attivista comincia a distribuire furtivamente, nei ripostigli personali dei compagni, le notificazioni d'una riunione segreta, fino all'episodio della fucilazione, il tono si mantiene unitario, determinando i punti più alti dell'intera opera.

Si veda la riunione, che, lungi dall'essere banale esposizione di ideologie o di ragioni da sostenere contro il tedesco, è il vertice delle azioni che seguiranno. Il capo dei sabotatori ha appena iniziato ad assegnare incarichi («Tu Jean, farai questo, e tu Philip, questo...») che la sua voce si traduce in realtà, poiché subito appare un attivista che incolla un cartello falso su uno autentico di un vagone («Così i treni non usciranno dalla Francia»), e un altro apre

i serbatoi d'un carro-cisterna, disperdendo il carburante.

Era il modo più immediato per significare come quegli uomini non si perdessero in parole, ma agissero veramente, rischiando la vita: quando un ordine era stato dato, era già in via di realizzazione, o come se fosse già eseguito.

Poi, la drammatica sequenza della perforatrice: l'operaio la fa stridere sotto il vagone, al fine di danneggiarlo, mentre il compagno vigila all'esterno. Il montaggio è qui particolarmente intenso: l'uomo stringe i denti, mentre il rumore aumenta; l'altro calmo, attende; la perforatrice scava sibilando; un tedesco grida dall'alto di un vagone e punta il fucile; la macchina tace; uno sparo, ma è il soldato che cade.

A questo susseguono episodi non meno drammatici: la distribuzione delle bombe magnetiche, l'impiego di queste, il discorso dell'ufficiale tedesco ai ferrovieri riuniti sotto di lui e mutamente ostili. E' un brano stupendo: mentre la voce teutonica gracchia imposizioni, si succedono gli umanissimi volti degli operai, d'una superiorità morale che risalta da ogni fotogramma. Essi ascoltano, senza capire, ma già rifiutano di obbedire. E la remissività di quell'interprete-operaio non ha in sé, come nascosti, soltanto dolore, per dover aiutare il nemico, e disprezzo, per i comandi che non verranno eseguiti: c'è ancora una sfumatura, nel tono della voce, nell'atteggiarsi del viso, che rivela una sicurezza: è inutile parlare, ordinare, è inutile costringerlo a tradurre; essi verranno scacciati. Si rassegna alla loro imposizione, ma non serve: verrà il tempo della vittoria.

La stessa rassegnazione è intuibile, ma con una punta di tragicità maggiore, negli occhi serenamente tristi dell'ultimo della fila di ferrovieri che stanno per esser fucilati: cade il primo; egli volge gli occhi; il fumo della ciminiera; un'altra raffica; guarda sul muro, un ragno, che si muove e cade; anche il terzo è caduto; il penultimo, un ragazzo, gli prende la mano, stringendola, perché ha paura di morire solo; il fumo delle ciminiere, le locomotive, il fischio lacerante di una di esse; al primo grido di protesta e di dolore s'aggiungono gli altri, di tutte le macchine; il ragazzo al suo fianco è caduto; tocca a lui ora, mentre le locomotive urlano; chiude gli occhi, rassegnato.

Ma l'intensità di quella rassegnazione, è come per l'operaio-interprete, coscienza di



vittoria, in un senso spiccatamente fatalistico. E' cosa fatale dover morire, perché fatalmente dovremmo vincere. Uccidendolo, non uccideranno quella convinzione. Atteggiamento eroico e tuttavia umile, e perciò più profondamente morale.

Questa sequenza, dove il ragno simboleggia la vita, e dove il ragazzo che cerca la mano del compagno sembra introdurre uno spunto esistenzialistico, rappresenta quindi in termini altissimi una delle più grandi sconfitte del nazifascismo, quando l'uomo calpestate, nella sua morte semplice e anti-retorica — quel chiudere gli occhi, come per resistere meglio al subitaneo dolore — dimostra la superiorità d'un popolo e d'una idea, assurgendo in tal modo a valore di simbolo della Resistenza.

GIUSEPPE FERRARA

## Il grande caldo

Davvero non ci si aspettava più molto, dal vecchio Fritz Lang, dopo le sue esperienze americane più recenti di « western » confezionati secondo la più trita maniera hollywoodiana o le assurde storie — corredate da un'atmosfera pseudo-allucinante — tipo *Die tro la porta chiusa*.

Lang, in America, restava il regista considerabile di alcuni tratti di *Scarlet Street*, dell'intero *Donna del ritratto* o, per rifarci ancora più addietro, dello Spencer Tracy di *Furia*.

Ed ecco *The big heat* (Il grande caldo) che, più che un bel film, è un film serio.

Non starò qui a parlare, com'è stato recentemente fatto da un settimanale italiano, della « onestà » di Fritz Lang rispetto a una ipotetica polemica di sinistra: il fatto, oltretutto, non mi pare molto interessante e, comunque, certo rifugge dalle intenzioni del Lang stesso. Il quale, trovandosi di fronte a un comune soggetto poliziesco, ha saputo cavarne una storia tanto ben congegnata anche da un punto di vista umano (la sceneggiatura è di Sidney Böehm), da permettergli — in sede di regia — di creare un'« atmosfera », credibile e reale che ha condizionato la fattura di un film che va giù tutto d'un fiato (solo, qua e là, una leggera monotonia) mantenendo sempre vivo l'interesse, e creando una tal quale partecipazione nello spettatore.

Tanto per fare un esempio, si guardi all'abilità della sequenza iniziale: si ode uno

sparo, fuori campo. E' stato ucciso qualcuno? No, si tratta di suicidio: un istante dopo la spiegazione arriva con una mano che — impugnando la pistola — entra in campo e, similmente, il capo del suicida che si piega sul tavolo.

La scoperta del cadavere della moglie avviene, con un leggero carrello in avanti (la donna è di spalle), in una atmosfera « sospensiva » che probabilmente avrà ricordato a Lang i tempi d'oro di *M* e delle derivazioni dalla scuola espressionistica tedesca: ma non c'è tempo da perdere, ci si sofferma appena, il racconto — stringatissimo — deve proseguire.

E' un po', questa, la maniera del miglior film « gangster » americano, e Lang vi prende parte con passione, aggiungendo alla naturale scioltezza della vicenda il proprio personale contributo, le migliori risorse del proprio « mestiere ».

Così, la vita familiare del poliziotto (Glenn Ford), è vista sì con semplicità estrema, ma insieme con una minuziosa attenzione ai particolari (qui, specialmente, il dialogo è di prima scelta) e da una buona recitazione di Joceline Brando che ha una straordinaria somiglianza con il fratello Marlon Brando.

Ma la parte migliore del film è costituita dal secondo tempo: dalle ricerche, cioè, che il poliziotto fa per trovare gli assassini della moglie.

Qui Glenn Ford riesce ad essere attore efficace: estremamente convincente il suo primo piano mentre sta per lasciare la casa vuota, seguito subito dopo da un controcampo soggettivo della casa, sottilmente allucinata.

E poi la ricerca degli assassini, i ricatti, e l'ottima prova — ancora una volta — di quella bravissima attrice che è Gloria Grahame, i pugni e le revolverate connaturali ad ogni film poliziesco che si rispetti, ma qui dosati con misura sì da capitare al momento giusto per risolvere una situazione, per definire financo il carattere di un personaggio.

La tesi polemica ch'è nel film, la corruzione degli alti strati della polizia che favorisce una certa attività criminosa, è data allo spettatore con molta semplicità, attraverso schemi che nulla o quasi hanno di retorico.

Come leggere la storia dai titoli di un giornale. Il che indica, oltretutto, il « distacco » (sia pur di maniera) col quale Fritz Lang si è accostato a questa materia, unicamente tendendo a scoprire (sia pure in su-



perficie, ma lo stesso modo del racconto non gli consentiva di più) i suggerimenti « umani » che da determinate premesse provenivano.

TITO GUERRINI

## Mambo

E' predestinazione: i registi americani, anche di nome, vengono in Italia — pare — per correre al ribasso delle proprie azioni.

L'anno scorso « Vacanze Romane » di William Wyler, anche se si trattava di un film bene architettato e costruito, che aveva in suo favore la fresca e ingenua grazia di Audrey Hepburn. Ma si parlava di Roma e non c'era che la Roma esteriore (quella che piace ai membri dell'Ambasciata americana) dei ristoranti e delle pizzerie, degli « ateliers » di via Margutta e dei saloni o delle scalee di Palazzo Barberini.

E tutto questo, il che è più grave, visto da Wyler con una pressoché totale indifferenza (rianimava, qua e là, la storia qualche trovatina più o meno divertente), indifferenza che non gli conoscevamo (senza bisogno di ricorrere a *Doodsworth* basterà ricordare *Dead End*, *Little foxes*, *Watch on the Rhine* o persino *Washington Square*), anche se molto spesso la « tecnica » sia il distintivo di Wyler.

Ma non eravamo ancora arrivati al peggio: l'autentico disastro ci è stato ammannito qualche mese fa, scomodando, il Cinema-Scope e Dorothy McGuire con la boriosa, inutile, brutta storia di « Tre soldi nella fontana » confezionata unicamente ad uso e consumo degli uffici turistici.

E adesso, « Mambo ». Sul quale film ci sarebbe da fare un lungo discorso, che coinvolge indubbe qualità tecniche unicamente fine a se stesse.

Attraverso alcune sceneggiature, e poi come regista di *All the king's men* e *The brave bulls*, Robert Rossen aveva acquistato un degno posto nella schiera dei nuovi cineasti americani. Dando, soprattutto, testimonianza della acquisizione di uno « stile » personale, di un modo narrativo, e — con riserva — di un mondo poetico, piuttosto raro a trovarsi nella larga messe di film ammanniti annualmente da Hollywood; nonché della sagace utilizzazione di ottimi attori quali Broderick Crawford, Mercedes McCambridge, Mel Ferrer e Anthony Quinn.

Realizzando « Mambo » in Italia, Rossen è stato vittima — anzitutto — del cattivo

servizio di soggettista e sceneggiatori, i quali gli hanno dato da dirigere una storia melensa, sviluppatasi secondo vietati canoni melodrammatici, e riguardante ai luoghi comuni più risaputi di un'Italia che meglio potrebbe chiamarsi « Italietta ».

Il soggettista, in definitiva, ha tenuto a mettere in risalto un carnevale veneziano, una corsa in motoscafo, alcune gondole e — poiché l'azione si sposta anche a Roma — la cupola di S. Pietro: elementi, certo, da « dramma per turisti ».

E allora Rossen è ricorso alla tecnica: coadiuvato, in questo, dalla splendida fotografia in bianco e nero di Harold Rosson, che ha tenuto sempre toni pastosi e gravi — quasi una nebbia tattile — ed ha usato obiettivi a lunga portata, talché gli attori si muovono — nei momenti culminanti — come in primo piano, pur essendo le inquadrature riprese in campo medio o totale. Indubbiamente c'è la volontà di scavare con la camera nelle psicologie dei personaggi, accostarsi — attraverso il cinema — alle loro ansie, alle loro « reazioni » umane ed etiche.

Solo che il giuoco non vale la candela: colpa, dicevo, della gratuità della storia.

Gli interpreti, tutti senza gloria né peccato, sono Silvana Mangano, Vittorio Gassman e Michael Rennie, ch'è certo il migliore dei tre. C'è anche Shelley Winters e Katherine Dunham che — oltre che interprete — ha curato anche alcune buone coreografie.

TITO GUERRINI

## Prima di sera

Essere nati subito dopo la prima guerra mondiale significa appartenere ad una delle generazioni più strane, martoriate ed infelici di questo mezzo secolo. Vuol dire aver avuto una formazione necessariamente totalitaria; essersi accostati alla vita professionale quando l'unico portone aureo era costituito dai Littoriali; aver irrobustito la propria personalità artistica quando l'Italia cadeva a pezzi per un'altisonante guerra imperialista. Poi la confusione delle lingue, l'inferno della Liberazione e la nuova era, *ad libidum* l'etichetta qualificativa.

Piero Tellini è nato nel 1917. Al suo attivo è un vasto curriculum professionale, soprattutto come soggettista e sceneggiatore: si parte da « Quattro passi fra le nuvole », « Avanti c'è posto », insieme ad « Apparizione »,



«Quarta pagina» e «Chi l'ha visto», nel '41-'42; e si procede da «La maschera di Cesare Borgia» per l'infame «Senza famiglia» fino al tormentato «Il bandito» e all'angelico «Vivere in pace»; e molte altre opere. Né manca l'esperienza registica con l'anonimo (quanto il titolo): «Uno tra la folla».

Come la maggior parte dei giovani della sua generazione, Tellini, fra il crollo di tante convinzioni e convenzioni, ha affinato la sua personalità artistica facendo di un mezzo un fine; l'acuta indagine sulla realtà viva ha portato all'impreziosimento dello spirito d'osservazione. Da ciò la possibilità di ricostruire (o creare) una vicenda con abilità e scioltezza cronachistiche: con una valutazione morale (ossia umana) a posteriori. Lo stesso fondamento ideologico — scartata ormai per esigenza di superamento storico o per ignoranza, la Provvidenza — doveva scaturire fuori con naturalezza apodittica, per una dialettica più aprioristica di un sillogismo.

Nulla di strano perciò che i rappresentanti di questa generazione siano ora languidamente afflitti da uno *spleen*, fatto di confusione e di incertezze. Corifeo a alfiere, in sede critica, è il 1918 Guido Aristarco — che ci perdoni questo richiamo involontario a termini di leva militare, argomento per lui assai sgradevole, come corda in casa di impiccato! — il quale, stringendo in pugno Gramsci e Pavese, va condizionando la sua nebulosa estetica ad una chiarificazione politica. Comunque Aristarco non riesce ancora a superare il suo esame di maturità morale: si sente romanticamente «sangue d'Europa» e non si accorge di minacciare proprio questo sangue con la leucocite del suo tedioso confusionismo.

Così pure scopertamente confuso e incerto appare Piero Tellini in questa sua seconda, più impegnativa e pretenziosa fatica registica per il film: «Prima di sera».

Se Tellini avesse voluto scopertamente dimostrarci l'attaccamento ad una tesi, la sua coerenza stilistica si sarebbe risolta nell'affermazione di un suo proprio mondo morale.

Ma questa tesi, per una malcelata simpatia verso un contenutismo realista, si cela dietro la banale casualità di un fatto: un compiacimento e quasi una sicurezza per aver fatto germinare, a posteriori, la tesi moraleggiante dal concatenarsi di vicende «realmente avvenute».

L'attaccamento storicista di Tellini al fatto accaduto (o accadibile, secondo la divinazione di una casistica popolaristica, di un'espe-

rienza di vita vissuta, di proverbi sentenziosi), si mescola con un'esigenza da moralista: esigenza di un mondo interiore che macera la realtà obiettiva, individualizzandola nel proprio spirito poetico.

Nell'atto creativo Tellini si è trovato al bivio di una soggezione bavosa alla meccanica di una vicenda cronachistica — congiunta all'artificio spettacolare — e di un'aspirazione a spiritualizzare questo concatenamento di fatti. Soggiogato però dalla fedeltà storicista, Tellini si è visto costretto ad urlare il suo moralismo per bocca dei suoi personaggi: lo ha enunciato, così come alla fine della favoletta, la nonna sentenza al bambino che non bisogna rubare lo zucchero.

Così, se l'agente di assicurazione sulla vita, affetto da neurastenia depressiva, fosse rimasto «dentro» la vita, se non avesse infranto le cosiddette regole del vivere comune, la storia di «Prima di sera» si sarebbe insabbiata nella pericolosa normalità di un errore del farmacista: paura fisica, non morale. L'assicuratore avrebbe continuato con le sue marachelle extraconiugali, si sarebbe sempre ricordato di tre soli versi della sua poesia giovanile e avrebbe proseguito con le sue modeste disonestà. Ma il banale errore ha portato l'assicuratore tutto nudo in faccia al mondo, non dinanzi a sé stesso. La risposta all'interrogativo morale, dell'uomo che si è trovato faccia a faccia con la morte, non esiste; l'esame di coscienza non avviene; l'uomo si sente soltanto un redivivo che, per questo proprio, apprezzerà il mondo che lo circonda, anche se inutile, sbagliato, aguzzino, soffocante. Il pentimento era di un Mattia Pascal seccato di andare in giro con baffi e occhiali non suoi, incapace di scegliere fra amore ed odio, lieto solo di rientrare in un qualsiasi ordine prestabilito. La morte è un'altra cosa. Lo sbigottimento di ritrovarsi vivo assale un uomo già battuto nella sua lotta con sé stesso. Il ritrovarsi nella sua pelle, il palpare il dono prezioso della vita, ribadisce in questo fallito il senso dell'*ordine*, supinamente e acriticamente accettato.

L'inutilità e la gratuità della vicenda, unitamente alla debole costruzione della struttura tematica, danneggiano Tellini, di conseguenza, proprio nel criterio d'esame per risolvere i problemi espressivi: e lo stile si frantuma nell'incoerenza della scelta.

La descrizione delle deformazioni professionali di un assicuratore: spaccone; vile coi superiori; altezzoso cogli inferiori; chiacchierone; di intelligenza modesta e di me-



stiere povero; con le aspirazioni volgari e con l'ancora più volgare e fanciullesca arte di seduttore; con una « ribellione » alla società che consiste non nella soluzione o rivoluzione dei suoi problemi, ma in una studentesca evasione dalla legge morale, sociale e individuale; tutta questa descrizione rasenta il bozzettismo e rimane irrisolta. Tutti gli altri personaggi appaiono di maniera e, per esigenza di tesi, retorici, sia nel linguaggio che nell'azione.

L'incertezza del regista si rivela nella gratuità di talune soluzioni; nel facile ridicolo di alcune espressioni soprattutto del prota-

gonista per il rapporto costante che lo spettatore è costretto a fare con l'incoscienza della falce della morte racchiusa in pillole; nella banalità del ripetersi di tante situazioni in cui il protagonista o altri vengono a contatto di millimetri col veleno. La stessa aderenza ad un realismo di esposizione cade per la innaturalità di molte scene, per la grossolanità nella direzione degli attori e delle masse.

Anche Paolo Stoppa, pur dando un lodevolissimo saggio delle sue doti espressive, rimane alla superficie del suo personaggio. Così come Tellini con il suo film.

ALFREDO DI LAURA

**IMMINENTE:**

**GIOVANNI CALENDOLI**

**F I L M 1 9 5 3 - 5 4**

**Il secondo volume della storia del cinema**

**Un volume di 250 pagine con illustrazioni L. 1.000**

**Edizione Filmcritica**



UNITALIA FILM

VIA SISTINA, 91 - ROMA

*per la diffusione  
del film italiano nel mondo*

I. F. E.

ITALIAN FILM EXPORT

VIA QUATTRO FONTANE 20 - ROMA



**A.N.I.C.A.**

**ASSOCIAZIONE NAZIONALE INDUSTRIE  
CINEMATOGRAFICHE AFFINI**

**ROMA - VIA SISTINA 91**



SAVINAC



## Lettera 22

Una portatile per la vostra casa  
per la vostra corrispondenza  
per il vostro lavoro personale  
per mantenere i vostri rapporti sociali.  
Una leggerissima portatile  
che può servirvi in viaggio,  
che prenderà posto  
in ogni angolo,  
in ogni cassetto di casa vostra.